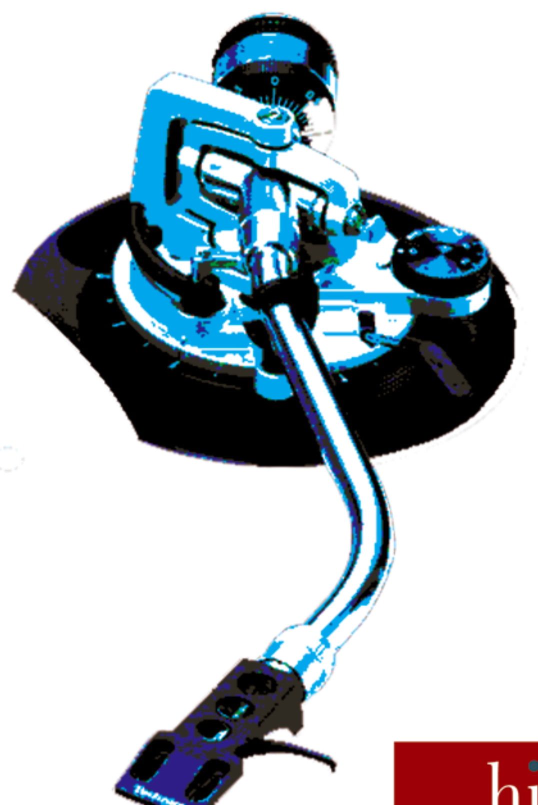
Techno Rebelde

Un siglo de músicas electrónicas

Ariel Kyrou



historia 4

traficantes de sueños



Desde sus inicios **Traficantes de Sueños** ha apostado por licencias de publicación que permiten compartir, como las Creative Commons, por eso sus libros se pueden copiar, distribuir, comunicar públicamente y descargar desde su web. Entendemos que el conocimiento y las expresiones artísticas se producen a partir de elementos previos y contemporáneos, gracias a las redes difusas en las que participamos. Están hechas de retazos, de mezclas, de experiencias colectivas; cada persona las recompone de una forma original, pero no se puede atribuir su propiedad total y excluir a otros de su uso o replicación.

Sin embargo, «cultura libre» no es sinónimo de «cultura gratis». Producir un libro conlleva costes de derechos de autor, traducción, edición, corrección, maquetación, diseño e impresión. Tú puedes colaborar haciendo una donación al proyecto editorial; con ello estarás contribuyendo a la liberación de contenidos.

Puedes hacer una donación

(si estás fuera de España a través de PayPal),

suscribirte a la editorial

o escribirnos un mail

Techno Rebelde

Un siglo de músicas electrónicas

Ariel Kyrou

traficantes de sueños

Traficantes de Sueños no es una casa editorial, ni siquiera una editorial independiente que contempla la publicación de una colección variable de textos críticos. Es, por el contrario, un proyecto, en el sentido estricto de «apuesta», que se dirige a cartografiar las líneas constituyentes de otras formas de vida. La construcción teórica y práctica de la caja de herramientas que, con palabras propias, puede componer el ciclo de luchas de las próximas décadas

Sin complacencias con la arcaica sacralidad del libro, sin concesiones con el narcisismo literario, sin lealtad alguna a los usurpadores del saber, TdS adopta sin ambages la libertad de acceso al conocimiento. Queda, por tanto, permitida y abierta la reproducción total o parcial de los textos publicados, en cualquier formato imaginable, salvo por explícita voluntad del autor o de la autora y sólo en el caso de las ediciones con ánimo de lucro.

Omnia sunt communia!

historia

Omnia sunt communia! o "Todo es común" fue el grito colectivista de los campesinos anabaptistas, alzados de igual modo contra los príncipes protestantes y el emperador católico. Barridos de la faz de la tierra por sus enemigos, su historia fue la de un posible truncado, la de una alternativa a su tiempo que quedó encallada en la guerra y la derrota, pero que sin embargo en el principio de su exigencias permanece profundamente actual.

En esta colección, que recoge tanto novelas históricas como rigurosos estudios científicos, se pretende reconstruir un mapa mínimo de estas alternativas imposibles: los rastros de viejas batallas que sin llegar a definir completamente nuestro tiempo, nos han dejado la vitalidad de un anhelo tan actual como el del grito anabaptista.

Omnia sunt communia!

Edición original:
Techno Rebelle. Un siecle de musiques electroniques. Publicado por DeNoël, X-Trême, Paris, 2002.

1ª edición: 1000 ejemplares
Mayo de 2006
Título:
Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas
Autor:
Ariel Kyrou
Traducción:
Manuel Martínez Forega
Introducción:
Léonidas Martín Sala
Maquetación y diseño de cubierta:
Traficantes de Sueños.
Edición:
Traficantes de Sueños
C/ Embajadores 35. 28012 Madrid. Tlf: 915320928
e-mail:editorial@traficantes.net
http://traficantes.net
Impresión:
Queimada Gráficas.
C/ Salitre, 15 28012, Madrid
tlf: 915305211
ISBN-10: 84-96453-10-3
ISBN-13: 978-84-96453-10-3
Depósito legal: M-21793-2006

Techno Rebelde

Un siglo de músicas electrónicas

Ariel Kyrou

Traducción

Manuel Martinez Forega

Introducción a la edición en castellano

Léonidas Martín Sala

historia
traficantes de sueños

Índice

Introducción a la edición española: -- 13

Prólogo. Plataformas por *Jean-Yves Leloup*: -- 19

Pista de introducción. Para entender mis preferencias ------------------------------ 23

- **Prólogo 1909-2009. Aperitivo.** «Cip-cip zzip-zzip rebaños pastando dong-dang-dong-ding-beee Orquesta» -- 25
- **1913. El arte de los ruidos.** Sucedáneo futurista de un manifiesto que hace *pum*. ---- 31
- **1970-1978. Blues del robot.** *Kraftwerkimaginario* de la *techno* --------------------- 35

Pista uno. Las vanguardias del siglo XX -- 39

- **1896-1993. Visión de *merdre*.** Dadá y futurismo italiano: primera traición sin la cual las músicas electrónicas jamás habrían aparecido -------------------------------- 41
- **1897-1954. Historias de huesos.** Del *Telharmonium* a las *Ondas Martenot*: las máquinas que Varèse quiso trascender -- 44
- **1939-1967. Arqueología concreta.** Cage y Schaeffer hacen música con ruido y abren el camino -- 54
- **1945-1996. Intermedio concreto.** El amor al vinilo según Pierre Henry ------------ 61

Pista dos. Al ritmo de la vanguardia y del mundo *pop* ------------------------ 63

- **1952-1976. Historias de marcianos.** De Jean-Jacques Perrey a Jean-Michel Jarre, los hijos de Schaeffer y de Stockhausen o la segunda traición al arte instituido --------- 65
- **1913-1988. Pirueta psicodélica.** *Performances* y festivales pre-multimedia: Sueños de «avant-rave». -- 73
- **1960-1971. Historia de *Globbots*.** Joe Meek, Brian Wilson, Frank Zappa, Silver Apple: el *pop* se vuelve loco y enloquece los estudios --------------------------- 76
- **1970-1997. Diálogo en *sampler*.** Cómo Can hacía sampling antes incluso de que el *sampler* existiera-- 81
- **1958. Cita dadá zen.** Cuchillos, tenedores y ruidos de la calle. ------------------------ 82
- **1937-1998. Manifiesto mundialista.** Escuchad el silencio; después, haced repeticiones, repeticiones, repeticiones, repeticiones.... ------------------------ 83

Pista tres. En las raíces de la música *dance* -- 93

- **Años cincuenta. Historia paralela.** Bajo las chozas de Jamaica es donde crecen las raíces de la cultura *dance* -- 95
- **1967-1972. Incidente técnico.** De un error nació el *remix*. Después King Tubby creó el *dub* --- 98
- **1971-1972. Manipulación pre-*disco*.** La primera herejía del DJ Francis Grosso ---- 101
- **Mitad de los años setenta. Error de interrupción.** Cómo la madre del pequeño Theodore le hizo inventar el *scratch* y le permitió convertirse en Grand Wizard ------ 102
- **1973-1977 Arqueología *hip-hop*.** Kool DJ Herc inventa el *breakbeat*, después Grandmaster Flash se mezcla con él -- 103
- **1972-1978. Parte almibarada.** De las Temptations al *Philly Sound*, el *soul* cambia entre esplendor de arreglos y anhelos acústicos -- 106

Pista cuatro. A la gloria de los primeros juglares del artesanado electrónico. ---- 109

- **1972. Anécdota *Krautrock*.** Cómo Neu! crea el *drum'n bass* del pobre para terminar la grabación de *Neu! 2* -- 111
- **1947-2001. Subjetividad a metro.** ¿Quiénes son los fundadores? Elogio de los electrones libres--- 112
- **1953-2001.** Miles y la *electrónica* van en un barco; la *electrónica* cae al agua; ¿qué queda? -- 121
- **1997. Punto de desacuerdo.** ¿*Jazz* y música *black* como fuentes de las músicas *electrónicas* actuales?-- 128
- **1978. Intermedio obsesional**. Las máquinas producen un éxtasis perfecto--------- 130
- **1978. Anécdota *zippie*.** Cómo el *fashion* Steve Hillage se convierte al *techno* gracias a Kraftwerk en plena explosión *punk* -- 131

Pista cinco. Hacia las fuentes directas de la cultura de *club* y de la *hidrotechno* -- 133

- **1976-1997. Testimonio en cuerpo y alma.** La definición de un verdadero *club* según François Kervorkian --- 135
- **1970-1981. Historia simple.** Cómo el disco de Tom Moulton, David Mancuso, Giorgio Moroder y Larry Levan transformó el *dance music* ------------------------ 137
- **1975-1985. Debate público.** En diez años, *disco* y *hip-hop* fabricaron la cuna de los hermanos *techno* y *house* -- 150
- **1971-1997. Paralelo estético.** La extraña semejanza de los primeros álbumes de Neu!, Suicide y Daft Punk -- 152
- **1976-1986. Intermedio secreto.** El arte del estudio y la teoría de la obscuridad según los Residents -- 154
- **1975-1982. Arqueología mecánica.** La música industrial impone las máquinas al *pop* y hace eclosionar el *electro-pop* -- 156
- **1983. Chispa primordial.** Y Blue Monday abrió el camino al *house* inglés ----------- 154
- **1945-2001. Certificado de amistad.** El gran torbellino: cuando el manipulador de sonidos se acompasa con el músico y el compositor ------------------------------ 168
- **1981-1984. Arqueo-electro.** La fusión electro crea el tekno frente al *techno* --------- 169

Pista seis. En el centro de la creación de las músicas *house* y *techno* ----------- 179
- **1989-2002. Palabra de resistente.** Mad Mike: Elogio del *underground* a la manera *Star Trek* -- 181
- **1985-1998. Parte rebelde.** El *techno* original nace en Detroit y de sus semillas de resistencia -- 183
- **1985-1999. Entrevista partisana.** Juan Atkins y la conexión de Detroit y Chicago --- 190
- **1972-1989. El corazón de la historia.** El *house* de Chicago: una revolución *minimal*..., pero con cajas de ritmos ---------------------------------- 192
- **1992. Intermedio desnudo.** ¿«Nu-Groove»? ¿«Strictly Rhythm»? Espíritu del *garage* y del *house* de Chicago, ¿dónde estás? -- 200
- **1972-1998. Fábula transversal.** El pre-*house* infinito de Manuel Göttsching se transforma con *E2-E4* y *Sueño Latino* -- 202

Pista siete. En el corazón de las *raves* y de un nuevo mundo de piratas ------ 205
- **1984-1988. Historia de culos.** De los s*ound systems* de Jamaica a las *raves* de la explosión *house*: las fiestas piratas ------------------------------------- 207
- **1986-1988. Clave de sol.** Cómo Ibiza transmitió el virus *house* a Inglaterra -------- 210
- **1987-1995. Arqueología pirata.** La Inglaterra del *acid-house* en la jungla *hardcore*: revueltas hedonistas y rebeliones tecnológicas -- 212
- **1989-1993. Constante epidemiológica.** Cuando toda Europa baila y se transforma en techno-house -- 219
- **1977-1989. Paralelo histórico.** El *punk* y el *acid-house*: dos caras de la misma revolución - 223
- **1993-2002. Hermosa fuga.** De las «free parties» a la «french hype»; espíritu rebelde: ¿estás ahí? --- 224
- **1997. Sesión de zapping.** La filosofía del sampling según Future Sound of London -------- 232
- **1787-2002. Elogio de la piratería.** El *sampling* como juego o como un acto artístico ------ 233
- **1997. Sesión de zapping.** La filosofía del sampling según Future Sound of London -------- 232

Pista ocho. El limbo de las nuevas músicas actuales -------------------------- 243
- **Diagnóstico clínico.** ¿El virus *dub*? Un contagio de larga duración ------------------- 245
- **1975-1998. Paralelo artístico.** De Brian Eno a Photeck: pintar la música antes que escribirla -- 251
- **1921-2002. Capítulo *nerd*.** De la «electrónica» al «Laptop»: música rebelde, ¿dónde estás? --- 253
- **1967-2002. Estribillos del futuro.** Bebidas y resacas de la música experimental ------ 261
- **2000. Pausa gustativa.** Improvisación sobre cuatro platos con DJ Food -------------- 273
- **1981-2002. Arqueología vinílica.** *Hip-hop*, *turntablism* y la vanguardia, o el plato como instrumento --- 274
- **1988-2002. Quiz contemporáneo.** ¿Es soluble el *jazz* en el *techno-house*? ---------- 282
- **2001. Pausa infinita.** *Jazz* músicas del mañana según un pícaro manipulador del presente --- 293

Pista de conclusión. Para formular preguntas siempre ------------------------ 295
- **Eterno presente. Ecuación matemática.** Ruido + repetición = infancia pícara -------- 297
- **1999-2001. Obsesión de vanguardia.** Permanencia de las referencias futuristas y Dadá --- 305
- **Edad Media. Reflexión medieval.** ¿Y si el *techno* no tuviera otras raíces que toda la música desde la aparición del hombre sobre la tierra? ------------------------------ 307
- **2020. Conclusión política y social.** ¿Mañana, el infinito magma musical en la Red? -- 308

Postfacio. Oda a la transición: canción del cuerpo eléctrico ------------------- 315

Apéndices -- 321
- **Apéndice 1. *ArchéoMix* de Coda.** El hombre prehistórico, el ritmo primigenio, Mayday, los Pigmeos, Carl Craig, los galeotes negros, Moodyman, emoción, emoción y yo --- 322
- **Apéndice 2. Declaración de amor crítico (Crash, febrero-marzo de 1999) Brian Eno, mi amigo virtual** --- 325
- **Apéndice 3. *ArchéoMix* de Coda.** Retratos de rockeros antirock y de technoides antitechno como cazadores de emociones ------------------------------ 333

Apéndices a la edición española. Sampleemos a la cerda --------------------- 336

Referencias bibliográficas y discográficas -- 347

Léxico -- 381

Introducción a la edición española

Un compositor con talento copia.
Un compositor genial roba.
Igor Stravinsky

Dicen que en las cárceles de Bangladesh, cada tarde cuando cae el sol y los presos dejan el patio para ser recluidos nuevamente en sus correspondientes ergástulos, se lleva a cabo un extraño ritual. Tras haber sido asegurado el cierre automático de los barracones y apagadas ya todas las luces, los guardias de la prisión desenfundan sus porras para deslizarlas lentamente por todos y cada uno de los barrotes que clausuran las celdas. Por lo visto, esta costumbre persigue detectar cualquier intento de fuga por tímida que sea. El hecho de arrastrar la porra por los barrotes de la celda produce una especie de composición musical —minimal, podríamos decir— basada en un compás muy simple y extenso, repleto de acentos y silencios que producen a su vez un ritmo constante, análogo, repetitivo. Noche tras noche, el mismo ritmo, la misma sonoridad; noche tras noche idéntica composición musical; noche tras noche, a no ser que alguien haya estado manipulando alguno de los barrotes, entonces se produce una alteración sonora, un cambio de ritmo, una disonancia irrumpe y, con ella, la fuga, la huida o, cuando menos, su intento.

Historias hay muchas; historias de la música electrónica también. Lo que distingue a la que aquí nos presenta Ariel Kyrou es, precisamente, eso: una fuga, o mejor, un implícito intento de fuga.

Hoy nos encontramos en medio de un inmenso proceso de fusión de las formas musicales, un proceso en el que muchas de las oposiciones que con anterioridad nos han servido para pensar y realizar la música, pierden todo su vigor. El *ethós* musical que comparten la mayoría

de géneros electrónicos es, de facto, el reflejo de esa fusión, la creencia firme en la disolución de las fronteras estilísticas y su puesta en práctica: «Mezclar y agitar».

El *Techno rebelde* de Ariel Kyrou, al igual que cualquier remezcla que se precie, más que una terminada e intocable obra, supone un corte, un *track* más dentro de esa colección, siempre provisional e incompleta, de recursos (sónicos, en este caso) que deben ser reorganizados y conectados sin cesar a ese flujo potencialmente interminable que trae consigo —o debería traer—, la experiencia de la creación.

El arte del DJ es el «arte de mezclar». *Techno rebelde* nos enseña que ese arte existe desde siempre, que Mozart fue un DJ y que la remezcla es la propia vida de la música, su pulsión. A lo largo de sus páginas una realidad queda concluyentemente demostrada: la música electrónica es más efectiva y se disfruta más cuanto más impura es; el ritmo y textura chocan frontalmente, una y otra vez, contra la composición; una maquinaria sin alma se enfrenta a una serie de ideas tradicionales sobre belleza y estética hasta recomponer sus sentidos, leemos también cómo los impulsos de las vanguardias quedan muchas veces abducidos por las demandas de *grooves* para el baile.

El libro, página a página, va poniendo de manifiesto cómo estas tensiones son, precisamente, las que mantienen viva a la música, y que así ha sido siempre. La música insiste en «ir con el flujo y estar aquí y ahora», en ser parte del presente que nos define y que nos forma, insiste en acompañarnos. En el año 1968 el grupo de *krautrock* Can graba las manifestaciones de mayo en París y las utiliza en el primero de sus conciertos; hoy, muchos de esos gritos en pos de una nueva subjetividad latente aparecen salteados en cientos de vinilos que vuelan de plato en plato por todas esas discotecas donde miles de jóvenes vibran con la resonancia del mundo real que, en gran parte, contiene la música electrónica, y eso aun sin saber en muchas ocasiones qué es exactamente lo que están escuchando.

Para que la música —y la política en ella implícita— esté aquí con nosotros, muchos son los obstáculos que debe eliminar: hoy más que nunca. Tal vez aquello que un día el señor Theodor W. Adorno dijera acerca de la filosofía sea hoy aplicable también a la música: «Aunque alguna vez pudo parecer un modo superado por el progreso de la vida real, sigue, sin embargo, actual porque el instante de su realización adecuada dentro de esa vida llegó, pero pasó sin que fuera aprovechado», o porque otros intereses concretos acometieron para evitarlo, podríamos añadir nosotros ahora.

Es cierto —y Kyrou lo explica muy bien— que la figura de autor, siguiendo los pasos de la música electrónica a lo largo del siglo pasado, hace tiempo ya que debería haber sucumbido. Parece lo más lógico: en la medida en que la música ganaba en amplitud gracias a las aportaciones tecnológicas, la distinción entre autor y público comenzaría a desaparecer, hasta llegar a un tiempo en el que la persona que «escucha» música estuviese lista en todo momento para transformarse en una persona que «hace» música, en un músico; es decir, en alguien que describe lo que percibe. Esos días han llegado, son nuestros días, y, sin embargo, ese proceso de autonomía no termina de constituirse plenamente. ¿Por qué?

Necesitamos herramientas y la música electrónica las tiene

La competencia musical no descansa ya en una educación especializada, sino en una formación politécnica, eso la convierte en un bien común —o casi—. Quizá una de las cualidades más ciertas de la música tecnológica sea su capacidad de enfrentar al músico, al hacedor de música, ante una exigencia: la de reflexionar, la de preguntarse por su posición en el proceso de producción. Al igual que en el modelo del software libre, el proceso de producción en la música electrónica es determinante; su propio carácter *copy and paste* y su constante labor de recombinar material preexistente convierte a esta práctica en un agente capaz de guiar a aquellos que escuchamos música hacia el terreno de la producción, y de poner a nuestra disposición un aparato mejorado. Este aparato será mejor mientras mayor sea su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, es decir, capaz de transformar espectadores en colaboradores. Según Kyrou, y según nosotros también, las músicas electrónicas han estado desplegando esta capacidad desde sus orígenes; remezclándose entre sí hasta desarrollar herramientas capaces de hacer fluir la creatividad evitando que quede encerrada en una canción o en un disco. Estas herramientas surgen de la necesidad, de una carencia previa, como todo lo que fluye teniendo por causa un deseo insatisfecho.

Si la música electrónica clama por una noción de creatividad menos personalizada, lo hace porque sabe que sin desmontar el cerco que rodea a la autoría, la música no fluye, es decir, no cambia ni nos hace cambiar a nosotros. Una de las herramientas de las que se dota la música electrónica, y toda la música en general, es el plagio, la copia. Han

existido períodos; por lo tanto, estilos —argumenta *Techno Rebelde*— en los que la copia ha sido asumida como modo de creación, en los que ha sido potenciada incluso. Han existido, también, otros tiempos en los que la copia ha sido censurada y perseguida. Por ejemplo, durante un largo período (no tan largo si hablamos de la historia de toda la música), el estilo conocido como música *rock* rechazaba a los copistas, a los falsos, a los mercaderes clónicos, consideraba que la réplica de un sonido no aportaba nada nuevo. Uno de los peores insultos que podía dirigirse a una banda de *rock* era llamarla «genérica». En la música de *Techno Rebelde* las cosas funcionan de forma bien diferente. En la música electrónica la bastardización es positiva, productiva y progresiva. No tiene sentido, y es complicado, tratar de identificar quién introdujo primero una ruptura en el ritmo o en el sonido. En su mayoría, las ideas emergen de anónimos procesos de creatividad colectiva. Echemos un vistazo a la génesis del *acid house* en el Chicago de mediados de los ochenta, o a la llegada del *jungle* en la Inglaterra de los primeros noventa, y veremos el equivalente cultural de un ecosistema en el que es imposible saber quién fue el que llegó por primera vez con la idea o cuándo cristalizó exactamente el estilo. Las innovaciones de la electrónica consiguen salir adelante por medio de su conversión en eso que para otros estilos o períodos históricos son meros clichés: suenan tan bien que nadie se resiste a usarlas. Aquí aparece una de las enseñanzas más destacables que se pueden extraer del libro que ahora tienes en tus manos: la innovación (y no sólo en la música electrónica, sino en la cultura en general) procede de la mezcla y del uso.

El uso de la materia produce a veces errores, de esos errores también pueden extraerse herramientas; lo cierto es que muchos músicos han hecho del uso «inadecuado» de la tecnología una forma habitual de trabajar. La era del *sampling*, por ejemplo, nació gracias a un error, y el *electro-funk* significó el uso inesperado de una tecnología ya existente; la prueba tangible de ello fue el Vocoder, un sintetizador de voz utilizado por el ejército alemán para codificar sus transmisiones y que, en manos de los primeros compositores de música *electro*, dejaría de ser un instrumento bélico para convertirse en un emisor de sonidos capaz de hacer retorcerse (*break dance*) a cualquier adolescente afroamericano de los años ochenta.

«Al final, es cierto que la música electrónica, desde hace un siglo, no está hecha de otra cosa: *collages*, errores y manipulaciones», dice Kyrou. Esas intervenciones en la materia son las que abren las posibilidades de liberación, los posibles cambios y transformaciones del mundo; pero

para que eso suceda, muchos son los enemigos a los que ha debido enfrentarse siempre el anhelo de fuga y los intentos de huida, tanto ayer como hoy.

Intento de fuga. Nuestro plan de huida

La grabación a gran escala (como demostrase hace ya mucho tiempo Walter Benjamin) transforma una obra única y casi ritual en un bien accesible a todo el mundo. Lo que no pudo mostrar Benjamín fueron los diferentes mecanismos que el Poder iba a desarrollar para impedir que ese mismo postulado se realizase y conseguir, por el contrario, que el aura, a punto como estaba de expirar, se adaptase todavía a un «nuevo» código de valores: el económico.

Las primeras ordenanzas legales de la industria de la imprenta aparecieron en la Venecia de finales del siglo XV en forma de monopolios otorgados por la autoridad a ciertos impresores a cambio de lealtad política. Desde entonces mucho ha llovido: las constituciones burguesas, después, sancionaron la necesidad de salvaguardar el interés público al vincularlo explícitamente a la función difusora de los editores y al incentivo a la creatividad que supone la remuneración del autor. A partir de ese momento, la arquitectura restrictiva del derecho de autor se fue adecuando a los cambios tecnológicos hasta llegar a la situación actual en la que todo terreno de creación parece haberse convertido en un suelo fangoso, o mejor, en unas arenas movedizas que amenazan con tragarse todo aquello que se mueva sobre su superficie. En palabras del propio Kyrou, el terreno de la propiedad intelectual hoy «parece un inmenso océano donde pululan orcas, tiburones y marrajos para los que una obra es una propiedad privada y, por lo tanto, una promesa en dólares que será en adelante la mejor apuesta: no estética, sino económica».

Esta primera edición española de *Techno Rebelde* se presenta bajo una licencia *copyleft* que permite su copia íntegra así como la realización de cualquier obra derivada de este texto. El *copyleft*, o «izquierda de autor», se trata, por decirlo en pocas palabras, de un trasvase de los principios del software libre al mundo cultural. Persigue encontrar un equilibrio entre poder ser pagado por escribir un libro, componer una canción o programar un software y mantener libre la circulación de las ideas que toda obra contiene. Dicho de otro modo, el *copyleft* es lo

opuesto a esos criterios aparecidos hace ahora 500 años y hoy aglutinados bajo el nombre genérico de *copyright*. El *copyleft*, al igual que muchos de los elementos que componen la música electrónica, es una herramienta táctica en un mundo de copias restringidas.

Los teóricos del totalitarismo han propugnado la necesidad de prohibir el ruido subversivo porque enfatiza las demandas de autonomía cultural y promueve las diferencias; el interés por mantener el tonalismo, la primacía de la melodía y la desconfianza en los nuevos lenguajes, códigos e instrumentos, es común a todos los regímenes de esta naturaleza. Este libro nos enseña en qué han consistido exactamente esos «ruidos subversivos» que tanto han preocupado siempre a las sociedades del control, cómo se originan, de qué están hechos, para qué nos sirven.

El otro día, un locutor de radio contaba que, tras el atentado suicida acontecido en Sharm el Sheij (Egipto) el 24 de julio del 2005, las autoridades de la zona dieron instrucciones a todos los responsables de los establecimientos turísticos de la ciudad para tratar de animar el ambiente y sacudir el miedo de los turistas. La primera de esas instrucciones fue la de elevar la potencia de la música, difundiendo, sobre todo, canciones occidentales. La consigna era clara: «Música, más música». Al parecer, las canciones pegadizas, coreadas por gran parte del personal, especialmente los camareros, crearon un clima de falsa euforia en la mayoría de los establecimientos hoteleros que contrastaba con la dramática tristeza de las calles, las de la otra Sharm el Sheij, configurada por millares de trabajadores hambrientos, llegados de los más diversos puntos de Egipto, dispuestos a aceptar salarios de miseria con tal de salir del paro.

Bien distinta es la música de la que habla Ariel Kyrou, música compuesta para hacer bailar a nuestra memoria colectiva y no para borrarla; tan frecuentemente aparecida en ámbitos y entre colectivos sociales marginales (el Bronx y el Harlem neoyorquinos, las chozas de Kingston, el desierto postindustrial de Detroit, la comunidad negra de Chicago, los guetos de inmigrantes de Bristol y Londres...) no muy diferentes, en su fisonomía social, de la que perfila a los trabajadores egipcios. El *Techno Rebelde* que aquí presentamos no entretiene, ni se esconde. Te mueve.

¡Música, más música!

Leónidas Martín Saura
Barcelona, enero de 2006

Prólogo

Plataformas *por Jean-Yves Leloup*

Pregunta anacrónica para comenzar la lectura de este texto y de esta obra: ¿quién es verdaderamente el autor de *Techno rebelde*? ¿Ariel Kyrou, el autor proteiforme de *Reprenons la Bastille*[1] o del manifiesto «Sobre la Red, copiar no es robar»[2]? ¿El periodista y antiguo reportero del equipo de *Actuel*? ¿O por qué no el activista de la Web, gran aficionado al arte electrónico y a las tecnologías numéricas? Nuestro hombre se oculta sin duda tras esas diferentes personalidades, pero es evidente que este libro, ante todo, es sencillamente la obra de un gran aficionado a la música. Pero es también una especie de obra colectiva y multipista, híbrida y conectada, en la que el autor parece haber convocado a una vasta red de conocimientos, una «inteligencia colectiva» al servicio de la Historia y de la música.

Tecno rebelde, en efecto —vista la complejidad de la escena electrónica actual y las influencias cruzadas que han construido la música del siglo XX—, le habría sido imposible escribirla solo. La historia de este libro se encuentra en su edificante título. Invitado a escribir un simple prólogo para nuestra obra *Global Tekno*,[3] cuyo propósito era fijar algunas bases históricas de esa música antes de su aparición en los 80, Ariel acabó redactando más de sesenta páginas. Nada sorprendente cuando se

---

1 Ariel Kyrou et André-Jean Gattolin, *Reprenons la Bastille. Manifeste des Nouveaux Sans-Culottes*, Balland, 1988.

2 En la red es accesible una versión ligeramente distinta, pero también inequívoca, del texto «Sur le Net, copier n'est pas voler», aparecido originalmente en las paginas «Rebonds» del diario *Libération*; su título: «¿La musique en ligne? ¡Un service public!».

3 Jean-Yves Leloup, Jean Philippe Renoult et Pierre-Emmanuel Rastoin, *Global Tekno, voyage initiatique au cœur de la musique électronique*, Camion Blanc, 1999.

sabe que el *techno* no tiene un único padrino, sino más bien toda una galería de padres conocidos o desconocidos, tíos desaparecidos o abuelos de los que nada más se supo. Aquellas páginas, por otra parte, no le bastaron, ya que el amigo Ariel decidió completarlas —por no decir reescribirlas totalmente— para terminar entregando esta obra que, dicho sea de paso, pocos equivalentes tiene en el mundo de la literatura musical.

Una obra colectiva, hemos dicho, en el sentido en que Ariel Kyrou convoca, en forma de citas o de notas, el trabajo de numerosos colegas suyos, poseedores, cada uno de ellos, de una especialidad o un dominio singular. Más que simple autor, Kyrou es aquí, ante todo, una especie de gran ordenador, un operador, un analista de flujos y de movimientos conduciendo un libro estructurado como una sucesión de plataformas en cuyo interior el lector es invitado a moverse libremente. *Techno rebelde* es un libro que puede leerse tanto en un sentido como en otro, sin necesidad de seguir una cronología reductora. Adepto de la Web, del intercambio de datos, de la «ética *hacker*» tal como la define la filosofía *ciber* de Pekka Himanen, resulta evidente que Ariel Kyrou es el heredero ideal de la escritura en la red, de la idea de arborescencia y de hipertexto. Esta visión subjetiva, anacrónica, múltiple, es, sin dudarlo, la mejor manera de escribir sobre el arte y la cultura de hoy.

La historia de la música obedece de hecho a un movimiento menos lineal de lo que podría pensarse. En el juego de las influencias, de las referencias y de los homenajes, los artistas, los músicos eligen a menudo componer ellos mismos su propio árbol genealógico, sin considerar la lógica que respondería sólo a las leyes de las escuelas, movimientos o grupos. En cuanto a los precoces visionarios y a las ideas brillantes debidas a esos artistas semejantes a extáticos soñadores o ingenieros excéntricos, con frecuencia son el resultado de accidentes, de encuentros fortuitos, de felices desprecios o de gloriosos malentendidos. Con respecto a esta obra, podrían establecerse incluso nuevas leyes estéticas que implicarían tanto a la teoría de la evolución como a la del caos. La historia de la música tal como se concibe en las páginas siguientes nada debe a las instituciones, ni siquiera a los guetos *underground*, tan reaccionarios a veces como las Academias que pretendían subvertir. Pero sí debe mucho a algunos artistas marginales que consiguieron forjar un vínculo inédito entre música erudita y música popular, entre el respeto a la tradición y la implosión de las formas.

Este libro no tiene otro mérito que el haber sido impreso sobre papel. Se le reconocería mejor en forma de gigante cartografía interactiva o hipertextual, como imagen de un plano del metro de París con

sus innumerables correspondencias y sus líneas infinitas. Por otro lado, intentando ordenar la lista de un siglo de encuentros azarosos y de bastardos entrecruzamientos, Ariel Kyrou perfila el más exacto y justo reflejo de la escena musical actual. La estructura de este libro es la imagen de su aspecto proteiforme y de su evolución constante y superactiva. A partir de 1990, el dominio de la electrónica fue, efectivamente, empaquetado. Gracias al arranque de las tecnologías numéricas, la democratización del *sampling,* la globalización y la desterritorialización de la cultura (ya sea virtual o física), la música conocerá en lo sucesivo una de las más extrañas evoluciones. La electrónica tendrá más que ver con una especie de magma numérico informe que con un conjunto de corrientes y de contracorrientes, de escándalos marchitos y de géneros definidos. Se representa, así, una versión hipertrófica y caótica, lo que Ariel Kyrou describe a lo largo de algunos capítulos en forma de juegos y de discos: una circulación libre de ideas en un flujo ininterrumpido de datos. Un caos creciente y feliz, en suma, en el que cada uno de los artistas citados en este libro es, dicho con toda modestia, el original.

Jean-Yves Leloup

Pista de introducción

Para entender mis preferencias

Aperitivo a modo de asado de lectura, extracto de un manifiesto futurista para gozo de los sentidos y homenaje a *Kraftwerk* para ir construyendo el decorado.

1909-2009. Aperitivo.

«Cip-cip zzip-zzip rebaños pastando dong-dang-dong-ding-beee Orquesta»

Os encontráis en 1913 en Milán, en pleno concierto de ruidos; o en 1915 en Ancona, durante la instalación de un «teatro sintético» del grupo futurista; incluso es posible que la escena se desarrolle en la galería «Doré» de Londres, en abril de 1914. El poeta Marinetti sube al estrado y declama su *Zang Toumb Toumb*. Vuestros oídos estallan entre palabras ametralladas, los alaridos de un teléfono o el baile de un martillo golpeando planchas metálicas como disparos en un fusilamiento. Luz roja. Chirridos de hierro y truenos metálicos. ¿De qué instrumentos provienen esos estruendos? ¿De un silbato gigante, de un grillero, de una jaula de monos aulladores? El abracadabrante laberinto de imágenes se representa en directo ante los ojos de un público estupefacto. Enanos con sombreros ridículos se arrancan desde las cortinas y atacan con un concierto de discordantes onomatopeyas. Ríen. Gruñen. Enseñan los dientes. Y la actuación, escándalo sin identidad predefinida, termina con la más interactiva de las conclusiones: gresca con los espectadores e intervención de la policía.

¿Qué significa este acontecimiento o, mejor, esta síntesis imaginaria de varios espectáculos que tuvo lugar en los albores de la Primera Guerra Mundial? Marinetti grita y se agita como un poseso para provocar más eficazmente al público burgués. Se deleita con enumeraciones absurdas, con juegos de palabras y cifras enloquecidas. Reivindica

una «sensibilidad numérica» y confiesa su culto a las máquinas. Convoca a dinamitar «todo lo solemne, todo lo sagrado, todo lo serio y todo lo puro del Arte con mayúsculas»; llama a la «destrucción futurista de las obras maestras inmortales plagiándolas, parodiándolas y vendiéndolas en comercios convencionales, desprovistas de su gravedad y de su protocolo, como una atracción cualquiera».[1] Este rico ocioso es un personaje tan profundamente ambiguo como visionario, y acabará lamiendo las botas de Mussolini mientras otros futuristas, como Luigi Russolo, callaron o eligieron el exilio. Primer portavoz del grupo futurista, anticipa, con algunas frases y con una avalancha de ruidos, la dilución del artista en la inmensa marmita de los saqueos y de las hibridaciones de 0 y de 1 en los abismos de la Red y de los universos virtuales. El poeta anuncia el *sampling* de la memoria del mundo y la liberación incontrolada de las energías creadoras que conducen al torbellino de las imágenes y músicas del tiempo actual.

Este rico ocioso es un personaje tan profundamente ambiguo como visionario, y acabará lamiendo las botas de Mussolini mientras otros futuristas, como Luigi Russolo, callaron o eligieron el exilio. Primer portavoz del grupo futurista, anticipa, con algunas frases y con una avalancha de ruidos, la dilución del artista en la inmensa marmita de los saqueos y de las hibridaciones de 0 y de 1 en los abismos de la Red y de los universos virtuales. El poeta anuncia el *sampling* de la memoria del mundo y la liberación incontrolada de las energías creadoras que conducen al torbellino de las imágenes y músicas del tiempo actual.

La época es propicia para las revoluciones del espíritu. Muchos artistas de vanguardia comparten la voluntad de Marinetti de hacer tabla rasa, y algunos de ellos crean el movimiento Dadá en 1916, con sentido y sin él, y con un odio visceral hacia la guerra y sus asesinos nacionalistas. Comparten con Marinetti esa voluntad de ruptura, ese deseo de romper las jerarquías, de derribar el muro que separa al actor del espectador, al emisor del receptor, a la vida del arte. Molestan al

---

[1] La cita completa procede de una pequeña obra colectiva que sigue siendo muy interesante: *l'Art au risque de la techniqu*e (Éditions Complexes, 2001). Permitía a uno de los autores (el compositor Daniel D'Adamo) precisar el ángulo visual de su propósito: «Cuando hablo de música, hablo de música contemporánea. Debemos entender 'música' como 'arte musical' contemporáneo. No hablaré de músicas populares ni de músicas de masas, cuyos objetivos son de orden comercial y estadístico. Stockhausen diría 'música militar' porque, aparte de su ritmo obstinadamente binario, están destinadas a un papel colectivo, de uniformación».

público, lo agreden para que salga de su letargo y participe de sus rituales paganos. Pero ¿qué es lo que sucede en las *raves*, esas fiestas salvajes dedicadas a la barbarie *techno*? Tres cuartos de siglo más tarde los artistas y los espectadores (dígase DJs y pista de baile) se mezclan y confunden en el mismo evento, como si dadaístas y futuristas fueran los inconscientes ancestros de esos jóvenes fiesteros... Olvidad las obras, acrobacias dadá o figuras *techno* y prestad oído a los principios y utopías de esos dos mundos *a priori* tan lejanos. Unos y otros se burlan de las leyes de la República y de las reglas de la sociedad mercantil. En nombre de la vida con minúsculas, se borra el Arte con mayúsculas. Se preconiza el placer del instante en un teatro improvisado o en una fábrica «okupada», la sed de la fiesta y de la pérdida de la conciencia sin atender a la Verdad, a lo Bueno, al Bien, a lo Bello. Se desata la máquina, ya sea social o tecnológica, y se la sumerge en la locura del instinto para escapar así de las corrientes de la razón.

Entre el DJ de hoy y el futurista de anteayer el contexto no es el mismo. Sus producciones emocionales, por ambos defendidas, vibran en espacios de tiempo y de pensamiento, de libertades y prohibiciones diferentes. Ambos suponen un retroceso y no pueden ser juzgados tal cual: no pueden ponerse en la misma balanza el concierto de ruidos y onomatopeyas sin pies ni cabeza, arrojado a la cara de algunos burgueses de la Europa arcaica y militarizada, y la *fiesta*[2] interminable de una retahíla de juglares conectados por un *mix* obsesivo en una Europa fatigada por su excesiva modernidad liberal. Mi filiación reside más en el espíritu y menos en la obra, el objeto de la práctica a casi un siglo de su aparición, y es este hilo tenso el que he querido seguir a lo largo de *Techno rebelde*... Un hilo o, más bien, un cafarnaún de bramantes incoherentes que se encarnan en una horda de niños fieles o infieles, locos clínicos o príncipes del caos musical, galeotes del *electro-funk* o melómanos armados de tostadoras.

Para pasar de Marinetti a Daft Punk, me he servido honestamente de mi mala fe, sin atender a las ladillas del mercado, a las cabras de los *hit-parades* y a los psicofantes de la industria del ocio. No he querido desovar una enciclopedia, sino un himno a los accidentes de la creación. Un canto de resistencia. Una farsa seria y argumentada. Glotón intelectual antes que bailarín impenitente, he hecho selecciones subjetivas,

---

2 En español en el original (así en adelante, cuando aparece en cursiva) [*N. del T.*].

construyendo mi propia escala de referencias sin escuchar las sirenas de la fama ni leer las inscripciones de los panteones de la música *disco.*[3] Lo confieso, y tal vez haga mal: prefiero las lágrimas de las máquinas y los crujidos del alma del *techno* de Detroit (nacidos entre la indigencia y la indiferencia del público a finales de la década de 1980), que los oropeles y las brillantes lentejuelas populares, sonoras y falsas del disco que triunfa diez años antes. En otro ámbito más polémico, asumo la anarquía de John Cage contra la ciencia de Pierre Boulez. El primero no se consideraba a sí mismo un maestro, pero transmitió sus virus de azar a los artistas que me gustan y frecuentan este libro —de Brian Eno a Holger Czukay—, en tanto el segundo, enseñando a talentudos músicos, se ha convertido en el heraldo del Arte «verdadero», no transmitiendo su saber más que a estudiantes o a artistas canónicos. Hijo de Dadá y alumno de Schönberg, Cage es un marino: destapó las escotillas de la creación, aun a riesgo de contribuir al ahogamiento del arte y de sus intérpretes en el océano de lo cotidiano. Mientras que Boulez, gran maestre del serialismo integral, encerró los cantos de lo posible en la suavidad de una música contemporánea que se ha transformado a veces en una secta de selectos ascéticos.

Algunos buscan todavía preservar a esa secta dentro de su ilusoria integridad. Para tales fanáticos, felizmente en vías de desaparición, las músicas populares o las surgidas de ese caldo de cultivo carecen de objetivos «de orden comercial y estadístico»; cultivan todas un ritmo «obstinadamente binario» y se acantonan «en un rol colectivo, de uniformación.» Que les vaya bien a esos «gozapenas» orgullosos de ignorar la existencia de un hervidero de múltiples dimensiones, que pasan por su tiempo privándose de maravillosos placeres. A los guardianes del dogma, de todos los dogmas, tengo ganas de gritarles: ¡Por todos los diablos, abandonad vuestra Iglesia! ¡Abrazad el vasto mundo! Yo no soy musicólogo. Me contento con degustar la música y sumergirme en sus raíces, descubriendo nuevos horizontes desde la cultura de mis quince años, mi estética *jazz* y mi sed de nuevas músicas.

¡Ah! Existe este término: *techno*. Quizá debí escribir *electro*, *hidro-techno*, espíritu *techno* o invasión *technoide*... Y añadir otros patronímicos a los nombres-jabón: *house*, *jungle*, *garage*, *hip-hop*, *abstract*, etc.

---

3 En español en el original (así en adelante, sólo cuando se alude a la música de este género) [*N. del T.*].

O, si no, contentarme con la expresión elegida para mi subtítulo, así, en plural: *músicas electrónicas*. Más aún: en el fondo, me burlo tanto del instrumento electrónico como de la ortodoxia de un género precioso y bien fundamentado que se llamaría *¡techno!* ¿Por qué, pues, los experimentadores con platos que nos deleitan con síncopas y disonancias captadas sobre el vinilo no iban a ser, ellos también, *techno*? Después de todo, qué importa; desde entonces exploran y nos sorprenden. Rebeldes. Marginales.

¿*Techno*? ¿Músicas electrónicas? Se trata sólo de un pretexto, el mejor adaptado sin duda al desvelamiento de las músicas de hoy, de sus orígenes y de sus perspectivas. En los años 50, hubiera elegido el *jazz* como sesgo; quince años más tarde, el *rock*; y ahora las músicas electrónicas... Cuestión de movimiento. Cuestión de gusto. Cuestión de sentido. Cuestión también de valores. Pues la apuesta no es mezclar en un mismo Gloubiboulga[4] relativista los pájaros de Olivier Messiaen, la pimienta de los Beatles y la crema de Chemical Brothers. No, el rechazo de las jerarquías del mercado y las de las instituciones no señala el fin de toda censura, sino la esperanza de nuevas escalas estéticas. A mis filias responden las de cada lector, capaz, espero, de abrir su propio camino entre mis balizas. Y ello porque he construido este libraco como un rompecabezas fractal, yuxtaponiendo amplias informaciones y cortas citas, hechos y opiniones, fechas y lugares, reflexiones y apéndices, humor y humores, gozos y traiciones, rupturas no siempre reconocidas y adhesiones asumidas o no... Las fichas de este juego, que se cogen o se dejan, burlan gustosamente la linealidad de la historia. Se leen en orden o en desorden, pero parten de un *a priori* común: preferir al bandido y no al lameculos, al poeta de los sonidos y no al policía de la música, al lampista de los subsuelos y no al compositor condecorado.

---

4 Gloubiboulga es originalmente el nombre de un postre francés a base de chocolate, plátano y mermelada de fresa. La receta fue mejorada añadiéndole salsa «casimirus», mostaza y salchicha de Toulouse. El origen de este plato hay que buscarlo, sin embargo, en la inventiva de una dama rusa que, durante la ocupación nazi, acogió en su casa, siendo niño, al más tarde notorio *chef* Christophe Izard, a quien, para entretenerlo, le hacía batir en una ensaladera yemas de huevo y azúcar. La dama llamó a este preparado «Goguel-moguel» y Christophe Izard, homenajeándola, se inspiró en este nombre para denominar su postre, bien distinto, desde luego. Hoy, Gloubiboulga sirve también para designar una fiesta infantil en la que se mezclan sesiones de cine, dibujos animados, carnaval, karaoke, etc. (es decir, un espectáculo multimedia para niños) y también para referenciar cualquier mezcla o revoltijo de cosas, acontecimientos, misceláneas o almonedas [*N. del T.*].

Pues la invención nace en los márgenes, en esas tierras de plantíos y piraterías, de raterías luminosas y de derrapajes fuera de la ley. Ésta es la búsqueda del tesoro, sólida al reposar en una investigación rigurosa y numerosas relecturas, imprevisible al apoyarse en apuestas ridículas y delirios de partisano esencialmente inverificables. Una balada interactiva y subjetiva para atrapar las fuentes multicolores de las notas decapantes y de las disidencias numéricas del siglo que comienza.

1913. El arte de los ruidos

Sucedáneo futurista de un manifiesto que hace *pum*

Luigi Russolo:

> No podemos de ninguna manera considerar la enorme movilización de fuerzas que una orquesta moderna representa sin constatar sus lastimosos resultados acústicos. ¿Hay algo más ridículo en el mundo que veinte hombres cebados en redoblar el maullido lastimero de un violín? Estas francas declaraciones hicieron saltar a todos los maníacos de la música y despertarán, siquiera ligeramente, a la soñolienta atmósfera de los auditorios. Entremos juntos, ¿queréis? Entremos en uno de esos hospitales de sonidos anémicos. Escuchad: el primer compás os arroja en la oreja el aburrimiento de lo ya oído y os ofrece un aperitivo del hastío que derramará el compás siguiente. Seguiremos así, de compás en compás, durante dos o tres clases de abulia esperando siempre esa extraordinaria sensación que nunca se producirá. Esperamos que a nuestro alrededor se opere una mezcla nauseabunda formada por la monotonía de las sensaciones y el pasmo estúpido y religioso de los espectadores, ebrios de saborear por enésima vez, con la paciencia de un budista, un éxtasis elegante y de moda. ¡Puaf! ¡Salgamos deprisa, pues me es imposible reprimir por mucho tiempo mi deseo loco de crear por fin una verdadera realidad musical repartiendo a diestro y siniestro sonoras bofetadas, sorteando y derribando pianos y violines, contrabajos y órganos quejosos! ¡Salgamos!
>
> Algunos objetaron que el ruido es necesariamente desagradable para el oído. Objeciones fútiles que yo estimo ocioso refutar enumerando todos los ruidos delicados que proporcionan agradables sensaciones. Para convenceros de la sorprendente variedad de ruidos que existen, citaría el trueno, el viento, las cascadas, los ríos, los arroyos, las hojas, el trote de un caballo que se

aleja, los sobresaltos de un carro sobre el adoquinado, la solemne respiración blanca de una ciudad nocturna, todos los ruidos que hacen los felinos y los animales domésticos y todos los que la boca humana puede hacer sin hablar ni cantar.

Atravesemos juntos una gran capital moderna, los oídos más atentos que los ojos, y variaremos los placeres de nuestra sensibilidad distinguiendo los glu-glús del agua, del aire y del gas en los tubos metálicos, los rugidos y estertores de los motores que respiran con indiscutible animalidad, la palpitación de las válvulas, el vaivén de los pistones, los gritos estridentes de las sierras mecánicas, los brincos sonoros de los tranvías sobre los raíles, el chasqueo de los látigos, la ondulación de las banderas. Nos divertiremos en orquestar idealmente las puertas plegables de los comercios, el run-run de las multitudes, las algazaras diversas de las estaciones, de las herrerías, de las hilanderías, de las imprentas, de las fábricas eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos.[5]

---

5 La traducción castellana lo es, a su vez, de la francesa que del italiano realizó Nina Sparta. El manifiesto puede leerse íntegramente en el libro *Luigi Russolo*, *L'Art des bruits* (col. «Avant-gardes», L'Âge d'homme, 1975, 2001), o en el sitio internet: http://luigi.russolo.free.fr/bruits.html

1970-1978. *Blues* del robot.

Kraftwerkimaginario de la *techno*

Cerrad los ojos. La música de Kraftwerk proyecta una película en vuestra cabeza. Caricias motorizadas y sirenas de bailes electrónicos. Ambiente *Autobahn*. Atmósfera *Metrópolis*. Rechina la caja de ritmos. Cantan las cuerdas numéricas. Imagináis avenidas en gris y blanco. Sobre las aceras se agitan hombres-máquina en mono azul de trabajo o rojo de cólera. Otros cogen la autopista hacia la ciudad de hormigón, de cristal y de metal. Algunos se comunican por medio de pequeñas pústulas electrónicas, entre el teléfono y la calculadora. Caminan. Ruedan. Se pierden. Sonríen, algo tienen entre mecánico y romántico.[6] El título y los párrafos citados están tomados del ensayo de Serge Faucherau *Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes* (Denoël, 1976, 2000). Más concretamente, el título es un extracto de la declamación *Zang Toumb Toumb* de Marinetti (en otro tiempo llamado *Siege d'Andrinople*), mientras que las palabras han salido de un manifiesto sobre el teatro: *Music-Hall, sin recepción ni teléfono*. En el corazón de ese laboratorio de ingenios electrónicos y de instrumentos enredados con oscuros cables, asedio secreto, abierto sólo a los camaradas de los teutones mágicos, nació la música de Kraftwerk, descrita por ellos mismos como una «mezcla de ritmos *funky*, de música concreta y de música *pop*».

---

[6] Cita tomada del libro de Pascal Bussy *Kraftwerk*, *Le Mystère des Hommes-Machines*, Éditions du Camion Blanc, 1996, libro esencial para quien quiera comprender a *Kraftwerk* y su influencia determinante, escrito por un gran apasionado del *Krautrock*, pero también del *jazz*.

Ralf y Florian no se parecen en nada a unos guerreros de los platos. Entonces, ¿por qué Kraftwerk es un monumento del *techno*? En primer lugar, por esa permanente búsqueda de la esencia del *pop* pasado por el filtro de las máquinas, ciencia de los contrarios donde se telecopian la innovación tecnológica, el *groove* que enardece las piernas y la melodía que embruja las neuronas. La otra razón de ese estatus de inmortalidad es el sonido: está lleno de improvisaciones caóticas, de flautas, de violines y de ruidos triturados en los álbumes *Kraftwerk*, *Kraftwerk 2* y *Ralf & Florian*, en los que se escucha ya despuntar la mecánica obstinada y encantadora de las obras maestras ejemplares. Se simplifica, obsesiva y sintética, en *Autobahn* en 1974; después se reduce a su esqueleto electrónico un año más tarde en *Radio-Aktivität*. La permanencia de esos álbumes y de los dos que les seguirán gobierna el arte del diagrama, de la nota precisa y justa y del ritmo minimal, que suena con un retroceso como el catecismo pagano de la era electrónica aún por llegar. Contiene, en fin, la estética, en su apogeo continental, en *Trans Europe Express* y en *The Man-Machine*, cuento premonitorio de la aldea global, esas historias anodinas, modernas y nostálgicas de tren, de autopista, de radio y de aspirador, de espejo y de ordenador, de ciborg y de telecomunicación, de viaje y de tecnología doméstica...

En esos asuntos próximos y lejanos a la vez, se desarrolla una relación única con el auditor: de los mágicos Kraftwerk nunca se sabe si les gusta o detestan la central nuclear y la infinita autopista. El grupo aplica una cirugía estética de nuestro futuro inmediato, vivido en nuestro coche o en nuestra cocina. Solos en su antro, contraburlándose realmente de los humanos que se agitan en el mercado del disco; auscultan y descortezan la máquina y sus ruidos *a priori* tan sucios; extraen la esencia del objeto industrial, lo ponen en cuarentena sensorial, después hechizan con su *pop* concreto y sus ritmos *funky*. Cada una de estas canciones se convierte en una granada metafísica lista para explotar en nuestros tímpanos durante una próxima campaña *Darty*, al acecho de los saltimbanquis de almacenes de electrodomésticos o de los títeres de la televisión dedicados a la venta del objeto tecnológico que elimina la celulitis.

Los músicos de Kraftwerk han digerido los contrarios: por un lado, el futuro del menaje doméstico y del consumidor conectado; por otro, la herencia de las vanguardias musicales y de sus transformadores de realidades sonoras. Pero, ¡sorpresa!, las rodajas de eternidad que han creado mediante esta fusión... ¡hacen bailar! Trotan en la cabeza como irónicos estribillos de nuestra vida contemporánea.

Son numerosos los que pueden aspirar al título de padres de la bestia *techno-house*, de primeros maestros DJ o lampistas de los teclados, bandidos del *sound-system* o inventores del *underground intello*, ancestros *dub* o *electro*, *hip-hop* o *krautrock*, *jazz* o *funky*, *disco* o *new wave*, hijos de Londres, Berlín, Kingston, Chicago o Nueva York... Pero *Kraftwerk* ha anticipado lo que cada uno de esos predecesores no ha desvelado: un universo en el cual la máquina es la amiga o la enemiga cotidiana, compañera soportada y deseada que intenta seducir en un acuario de Kling y de Klang, que manipulamos nerviosos o a la que se olvida por haberse convertido en algo rutinario. Un mundo surgido a la vez de un sonido, de una estética y de un concepto, capaz de resumir toda una época moderna en un asombroso *blues* robótico, triste, punzante, potente como el lamento del guitarrista Robert Johnson, transportado a otra geografía por el corrector de moléculas de *Star Trek*. Visionario antes que inventor —al contrario que los pioneros de la música concreta o los brujos del *dub* y de los *sound system*—, Kraftwerk soñó anticipadamente los universos de ritmos y máquinas de LFO y de FSOL, de Orbital y de Aphex Twin, de Goldie y de Laurent Garnier, de Mad Mike y de Daft Punk, de Derrick May y de Felix Da Housecat.

Los elegantes príncipes de Kraftwerk jamás fueron rebeldes. Se han situado justo al lado, en el desplazamiento de fases de las corrientes del *rock* y de la moda de cada momento, profundizando en su camino numérico, en sus parodias de la existencia y en las nanas paradójicas de nuestra cotidianidad eléctrica. Íntegros hasta aislarse del mundo en su estudio. Lejos de los periodistas. Lejos de su público. Lejos de otros músicos. Como si vivieran en un universo paralelo al nuestro, delegando en nuestra sociedad sus clones melancólicos y distantes: hombres-máquina, robots rojinegros, espejos de humanos, maniquíes rompiendo sus cristales o modelos girando sus pies como peonzas imposibles. Kraftwerk ha creado literalmente el imaginario del *techno* como Marcel Duchamp encontró el del arte contemporáneo en su silencioso meadero. Casi por azar. Espiritual, en los dos sentidos del término.

Pista uno

Las vanguardias del siglo XX

La prehistoria filosófica y estética de las músicas electrónicas: artistas Dadá y futuristas italianos, grandes compositores y pequeños inventores, música concreta, música contemporánea y, luego, John Cage.

1896-1993. Visión de *merdre*[1]

Dadá y futurismo italiano: primera traición sin la cual las músicas electrónicas jamás habrían aparecido

Las músicas electrónicas nunca habrían aparecido sin una primera traición, firmada, ésta, por las vanguardias artísticas del siglo XX. Traición a las concepciones burguesas del arte que hizo posible la creación de músicas a partir de máquinas insignificantes, de los ruidos sucios de la ciudad, de las afonías, los gallos y los gorgoritos del obrero, de la cocinera o de la operaria manual.

10 de diciembre de 1896: «¡Merdre!» Quince minutos de alboroto desde las primeras voces. Durante la representación de *Ubu rey* en París, las palabras vuelan y se clavan, declaman y salmodian. Alfred Jarry, el escritor parisino «con pistolas» y fundador de la «patafísica», ciencia de las soluciones imaginarias, del *Pianococktail* de Boris Vian y de la cornamusa de vejiga de caimán, anticipa por su boca las primeras bombas «ruidistas» de una vanguardia aún en pañales.

20 de febrero de 1909. En *Le Figaro* aparece el primer *Manifiesto futurista* del poeta F. T. Marinetti y de sus amigos italianos. Himno a la vida moderna, a la máquina, al movimiento y a la velocidad; el arte,

---

1 «Le Merdre ontologique est le mot de passe de l'otre». —escribe Accursi— «Il est le cri, le cri de la révolte créatrice, de toutes les révoltes» (*La philosophie*..., página 63). «Ce cri de guerre des pataphysiciens doit devenir celui de tous ceux que luttent contre la "marchandisation" du monde ... et les pompes à Phynances» (*Ibídem*, página 65). Hay más: un *Diccionario úbico* del propio Jarry que puede consultarse, en castellano, y en el que aparecen términos tan sugestivos como 'Engancha-Mierdas', 'Chorrafinanza', 'Chupa-tasas', 'Panzachorra', 'Patacristo', 'Murmufisgar', etc. *[N. del T.]*.

bajo todas sus formas, debe alimentarse del caos de la calle, de la belleza de los automóviles de carreras, de los silbidos y del humo de los trenes... Que se destruyan «¡los museos, las bibliotecas y academias de todo tipo!»

11 de marzo de 1913: el futurista Luigi Russolo firma su manifiesto —*El arte de los ruidos*— reivindicando «para el músico todos los ruidos, percusiones primitivas del grito humano como expresiones materiales que se opongan al idealismo aristocrático». Que el artista fabrique sus primeros «Intonarumoris», cajas de madera provistas de amplificadores de cabezas de lagartos metálicos, objetos rugientes entre la percusión y las cuerdas rasgadas de la viola rodante, respondiendo a los gentiles nombres de «silbador», «aullador», «golpeador», «zumbador» o, incluso, «crujidor de tripas».

28 de mayo de 1913: en el teatro de los Campos Elíseos, la primera representación de la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinski ronda la tragedia. La sala, repleta de dignos melómanos, aúlla contra esas pulsaciones salvajes. Y la crítica se alía contra esos torrentes de ruidos, ese caos indigno de las cosas del Arte.

Otro día de 1913: Marcel Duchamp concibe un *Erratum musical*: «Texto para repetir 3 veces por 3 personas en 3 particiones diferentes compuestas de notas extraídas a sorteo de un sombrero».

5 de febrero de 1916: el movimiento Dadá nace con Arp, Tzara, Ball, Huelsenbeck y algunos otros artistas pendones en un *sabbat* inaugural de palabras confusas e imágenes desarticuladas, de poemas primitivos y sonidos catapultados en una taberna zuriquesa alquilada para la ocasión. ¡Viva el «Cabaret Voltaire»!

«El gran enemigo del arte es el buen gusto», dijo Duchamp. El arte, si no existe según Dadá, se construye a partir de todo y de nada, calentador de agua y matas de pelo, fuentes higiénicas y máquinas solteras. Arte pirata, muerde los ojos, el vientre y las orejas de la buena gente. Con Kurt Schwitters, Hausmann y Picabia y luego los cadáveres exquisitos surrealistas, preconiza la música absurda de las palabras y las sílabas, la malversación y el *collage* poético de los objetos rotos y de los periódicos rasgados.[2] Sin cesar, los hijos del Dadá y de los futuristas

---

2 Fue el artista checo JiÍí KollaÍ el inventor de la técnica del *collage*. Curiosamente, la fonética checa de su apellido («kolars») coincide casi exactamente con la del nombre galo aplicado a esa técnica [*N. del T.*].

despegan y pegan a su gusto. Este *sampling* del mundo suena como una condena permanente de la sociedad: el artista no sirve al progreso, lo inventa y lo reinventa contra el desprecio de los hábitos y de las buenas costumbres y lo escupe a la cara de los esclavos, de los sacerdotes, de los notables y de los generales del orden establecido.

Indeterminado partidario de Dadá sin pertenencia fija, Erik Satie habría podido, él también, brindar en el «Cabaret Voltaire» o contar los vasos para extraer de ellos un tema paródico musical. Hay que decir que él ya había imaginado músicas caseras para degustar entre plato y plato, la siesta del obispo y el orujo de Borgoña, música «ambiente» antes de que saliera de la tierra aquel aeropuerto de Heathrow que iluminará Brian Eno. «Primer compositor para máquinas», según David Toop, Satie crea, a partir de 1917, la música *Parade*, ballet donde se cruzan Cocteau y Picasso con «una partitura para máquina de escribir, fogonazos, silbidos de barco de vapor y sirena junto a instrumentos más convencionales»[3] —el sitio dedicado a las vanguardias futuristas y, sobre todo, dadaístas, de Arbanet, en: http://www.arbanet.com/arbat/mouve/dada/html/dada.htm.

¿Y después? Arrastrado por la ola surrealista el baile de las vanguardias continúa, pero sin aquellos intermediarios que gustaban a los dadaístas y que nada gustan a André Breton. No, el microbio de la transgresión se transmite a compositores iluminados como Edgar Varèse, John Cage u Olivier Messiaen, junto a una pequeña sorpresa a destacar en 1933: Marinetti escribe el *Manifiesto futurista de la radio* y compone *Cinco síntesis radio*. De éstas, el *Drama de las distancias*, *Los silencios se hablan* o *Batalla de ritmos* no están escritas sobre partituras, sino descritas precisamente por sus fuentes sonoras, la potencia, la longitud y el ajuste entre las secuencias de ruidos... ¡Ah! ¡Si Marinetti hubiese sido sólo aspirante a nazi antes que simpatizante fascista! Le habría bastado esperar dos años, llamar a la puerta de BASF en Alemania, pedir a los zelotes del Führer las primeras bandas magnéticas jamás inventadas, y ¡hala!, quien sabe, ¿habría quizá revolucionado la música?

---

3 Extracto del libro de David Toop *Ocean of Sound, ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther* (Kargol/L'Éclat, 1996, 2000 para la traducción), excelente referencia sobre este asunto.

1897-1954. Historias de huesos

Del *Telharmonium* a las *Ondas Martenot*: las máquinas que Varèse quiso trascender

Edgar Varèse es amigo de Erik Satie y de Luigi Russolo. Los *Intonarumoris* del músico ruidista y otras payasadas teatrales de los futuristas italianos le interesan, pero no le satisfacen. ¿Cómo contentarse con instrumentos tan indóciles cuyas proezas se limitan a emular el «rugido del león etíope»? El elogio de los clics y de los cuács industriales no puede ser suficiente para fundar un modo de andar y provocar el vértigo espiritual que busca Varèse.

El joven mantiene largas discusiones con Feruccio Busoni, quien le habla del *Telharmonium*, gigante triceratops de la era electrónica que ha descubierto en Nueva York y que inspiró su premonitorio ensayo publicado en 1907: *Sketch of a New Aesthetic of Music*. El compositor italiano entrevé ahí los caminos de un renacimiento musical sobre los vientos eléctricos de máquinas todavía imposibles, y Varèse lo sigue por esas galaxias lejanas gozándose en imaginar «timbres inconcebibles» e «instrumentos obedeciendo al pensamiento».

Varèse es un explorador de la creación. No puede contentarse con la sola reflexión. Más que con las provocaciones de dadaístas y futuristas, tendría el deseo de comparar su búsqueda con las exploraciones de Mallarmé o de James Joyce. Al igual que el novelista irlandés, quiere Varèse rasgar los hábitos clásicos de su arte e inventar un lenguaje nuevo. Al principio de la década de 1920, Joyce traspasa los límites de

la escritura con *Ulises*, rompiendo las estructuras del texto, multiplicando las asociaciones, violando los marcos del pasado y del presente, removiendo, combinando, respetando sus motivos rítmicos en octetos de pensamiento informal. Edgar Varèse quiere responder también a ese mundo que vacila bajo los humos de la industria, los vapores de la guerra, los interrogantes de la relatividad de Einstein y de las, a continuación, ondas y partículas de la física cuántica. Este nuevo dato, tan potente como inasible, lo siente como un fuego nuclear en los abismos de su cuerpo, de su cabeza, de su corazón. Y si en 1916 elige vivir en Nueva York mejor que en Londres o en Issy-les-Moulineaux, es para conseguir apagar ese brasero que invade su ser. La megalópolis es su paraíso. O su infierno. Tal torbellino urbano prefigura, en su opinión, el mundo que ha de llegar. Encuentra en él inspiración y confía en extraerle instrumentos para componer la materia bruta, fundar un nuevo alfabeto de hierro y carne y crear una música cósmica dentro de las dimensiones del universo.

En Nueva York verá y escuchará el *Telharmonium* (llamado en otro momento Dinamófono) en el piso bajo del «Telharmonic Hall» de la calle 39. El abracadabrante instrumento, inventado por Taddeus Cahill en 1897, hace tronar sus doscientas toneladas y diecisiete metros de largo, y deja fluir el sonido a través de sus auriculares telefónicos de amplias bocinas... Tiene algo de bárbaro con sus ciento cuarenta y cinco dinamos asociadas a inductores con objeto de producir variaciones de frecuencias sonoras, pero desprende un aire de monstruo inacabado: de su enorme carcasa inmóvil y grotesca sólo escapan pesadas notas de Bach, Chopin o Rossini. Varèse no supo si reír o llorar: ¿es esto nuestro futuro? ¿Una montaña pariendo a una lombriz? ¿Por qué tanto esfuerzo para interpretar y reinterpretar la misma música de ayer y de antes de ayer? ¿Era demasiado pronto para atreverse a escapar del cerco de la imagen burguesa?

Antes que el *Telharmonium*, aparecen desde antiguo las harpas eólicas y los órganos hidráulicos. Magia del agua. En 1761 Benjamin Franklin inventa otro instrumento del diablo, para el que Mozart y Beethoven escribieron antes de que el hipnotizador Franz Messmer arruinara su reputación: la Harmónica de cristal, cuarenta vasos de cristal a los que se frota y cuyo borde se manipula con los dedos húmedos. Los perros ladran. Gritan las parturientas. Es la magia del vidrio y de sus sonoros resbalones.

A mediados del siglo XIX los órganos de Berbería y los pianos mecánicos surgen gracias a Alexandre François Debain y su *Antifonel*, «que utilizaba 'planchas' atravesadas de clavos en lugar de cilindros».[4] Es la magia del manubrio ahora y de los agujeros de *gruyère* mecánicos.

La electricidad aparece casi al mismo tiempo; en 1854 Bourseult «elabora la teoría del micrófono de contacto: una placa móvil, vibrando bajo el efecto del sonido, establece o interrumpe el circuito de una pila, lo cual conduce a dejar pasar o no una corriente que permite transmitir a distancia las vibraciones sonoras».[5] El inventor, cuyo nombre no figura en los muros del Panteón de Hombres Ilustres, es un ingeniero francés.

El físico de origen prusiano Hermann Ludwig Ferdinand von Helmoltz, quien en 1869 publica un informe tan soporífero como premonitorio (*Sensaciones del sonido: bases fisiológicas para una teoría de la música*), tampoco es un artista. El «Helmoltz Resonator» que creó a continuación de su *pensum* descompone y analiza los sonidos con la pasión de un robot de clínica privada. Pero él, como Bourseult, participa de aquella atmósfera de admiración por la ciencia que seduce a la época, de aquella era de progreso en la que la electricidad se convierte en su más brillante símbolo. Están también los incrédulos, los refractarios a las sirenas de la tecnología, y están los que creen en ello, prosélitos que, siglo y medio después, no son muy distintos de los iluminados de la Red. Se distinguen en su seno dos familias al menos: los soñadores que consideran a la electricidad como el ábrete sésamo de obras, proyectos y nuevos universos por construir, y los realistas, quienes, en el fondo, no ven en esa magia más que un medio para mantener mejor el mundo tal como es y no cambiar en absoluto los modos de la economía dominante. El primer día, los poetas de lo imaginario y los adalides de la razón —tecnófilos ambos— respondieron como una sola voz a los ataques de los conservadores tecnófobos; pero, al día siguiente, se opusieron hasta en los terrenos musicales que nos ocupan, y optaron por seguir las sendas fáciles de la moral ronroneante del dinero antes que los caminos de la revolución estética.

---

4 Para más información, léase el excelente libro de Peter Szendy, *Écoute. Un histoire de nos oreilles*, Éditions de Minuit, 2001.

5 Extracto del libro de Jacques Attali, *Bruits*, Fayard/Presses Universitaires de France, 1977, 2001. Brillante por estas reflexiones y esta visión de nuestra prehistoria, pese a sus mentiras y sus análisis estancados sobre la época contemporánea.

Graham Bell, por ejemplo, sólo piensa en el «Bien» cuando inventa el teléfono. ¿Sus objetivos? En primer lugar, regalar prótesis a los sordomudos y, complementariamente, permitir a los directores de las fábricas retirarse a sus sedes sociales ¡para evitar ser tomados como rehenes por los trabajadores en caso de huelga! Opuesto a este generoso personaje de ambiciones reaccionarias, Charles Cros reúne los talantes del artista y del científico, buscador de sonoridades inéditas tanto como cazador de palabras cegadoras. Gran bebedor de absenta, navega por los bares del Barrio Latino de París y frecuenta comunidades de poetas como el «Club de los Hidrópatas». Amigo de Verlaine y de Rimbaud, firma textos en los que simbolistas y surrealistas reconocieron fuertes influencias: *Le Coffret de santal* o *Le hareng saur*, por ejemplo. Pero este autodidacta es también uno de los inventores de la fotografía en color y del fonógrafo: el 30 de abril de 1877 «deposita en la Academia de Ciencias la patente de un aparato reproductor de sonidos, el 'Paleófono'. El sonido se grabaría sobre un surco de cera; bastaría luego con pasar una aguja sobre el surco para repetir ese sonido. Cros habría fabricado una maqueta y la habría registrado —se dice— con el nombre de 'Cambronne'. Pero nadie prestó atención a ese prototipo, si es que existió, y Cros no consiguió dinero para continuar con sus investigaciones».[6]

No encontrando ningún recurso para explotar su invento, el poeta denuncia la «tiranía científica del capital». Tiranía que perfila más gruesamente a otra figura, vendedor ambulante en los trenes, y convertido en Estados Unidos en inventor profesional: Thomas Alba Edison. En diciembre de 1877 entrega una patente de fonógrafo que reproduce el sonido a partir de una grabación gráfica sobre un cilindro, sin que ello interese a los inversores. Aplica entonces sus neuronas a otros asuntos complementarios y se convierte en el padre de la lámpara incandescente, lo que le proporciona numerosas salidas económicas antes de volver sobre el fonógrafo a finales de siglo gracias al gramófono o, más bien, gracias a la «American Gramophon Company» y la incipiente industria del disco. Edison es el *self-made man* a lo estadounidense. Posee más soltura que los técnicos practicando la lógica escolar, pero permanece más cerca del empresario oportunista que del artista.

---

[6] Texto tomado de un formidable artículo de Philippe Di Folco: «Origenes improbables del techno», número 19 especial de *Art Press*, *op cit*.

Elisha Grey, por el contrario, es un héroe digno de nuestra prehistoria: en la misma época que Edison, este barbudo de aspecto respetable descubre al azar que puede controlar el sonido de un circuito electromagnético... E inventa así el oscilador eléctrico, sin el cual nuestros sintetizadores no serían más que vulgares pianos. En un texto clarividente, el periodista y escritor Philippe Di Folco lo compara a un sabio de los *Misterios del Oeste* y nos cuenta su aventura: «Habiendo conectado su bañera metálica a un oscilador de su invención, generaba un sonido más o menos amplio según acercaba o retiraba la mano. John Cale y Laurie Anderson le deben mucho: tuvo efectivamente la idea, algunos meses después, de fijar una placa metálica a la caja de su violín conectado a una dinamo, obteniendo un vibrato eléctrico. Lejos de quedarse ahí, fabricó un miniteclado de piano y lo transformó en telégrafo musical para —dijo— «transmitir igual de bien tanto las palabras como los sonidos»; se convirtió así en el involuntario antecedente del fax. En 1877, la apoteosis: sale de viaje y equipa dos pianos de cola con cuerda y placas de metal produciendo sonidos inauditos, antes de desestimarse una demanda judicial que le opuso a Graham Bell por la invención del teléfono»,[7] invento que él habría registrado en la oficina de patentes ¡el mismo día que lo hiciera Bell en 1876!

En su telégrafo musical se funden a partir de ese momento los dos caminos de la invención de los zinzines eléctricos y electrónicos: por un lado, las máquinas de reproducción sonora como el fonógrafo; por otro, los productores de sonidos nuevos, de los cuales el órgano «Hammond» en 1935 y el sintetizador más tarde serán los arquetipos. Elisha Grey es a la vez inventor y artista, y esta doble visión lo cambia todo. Siente confusamente el futuro, y traza nuevas perspectivas a partir de esa fusión azarosa sobrevenida más en la bañera del sabio iconoclasta que en las sesudas interpretaciones de Bach o de Chopin que Varèse experimentó en el *Telharmonium* de Nueva York....

Una retahíla de instrumentos eléctricos de tamaños y formas inéditos surgen durante la primera mitad del siglo XX. Entre los más originales, citemos el *piano optofónico*, creado por el futurista ruso Vladimir Rossiné en 1916: produce sonidos mediante un oscilador y al mismo tiempo proyecta una imagen gracias a un caleidoscopio rotatorio construido con

---

[7] Un sitio de referencia: «120 Years of Electronic Music. Electronical Musical Instruments 1870-1990», http://www.obsolete.com/120_years

discos de vidrio, prismas, espejos, lentes o filtros pintados por el propio Rossiné. Objetos menos psicodélicos y más esenciales desde el punto de vista arqueológico son el *Arco cantante* de William Duddel (1898) o el *Coralcello* de Melvin Severy (1909). En esta época de exploradores de la electricidad, merece especial mención Lee de Forest, que descubre la amplificación en 1906, luego el *feedback* y, después, nueve años más tarde, lo que los especialistas consideran el antecedente del sintetizador: el *Audion Piano*. Su teclado permite controlar el timbre y el ritmo producidos por la frecuencia de un oscilador. Del *Staccatone* de Hugo Gernsback (1923) al *Trantonium* de síntesis sustractiva de Friedrich Trautwein (1930); del *Sferáfono* de Jörg Mager (1921) —que algunos consideran antecedente del *sampler*— al *Ritmicón* de Henry Cowell (1930) —predecesor de la caja de ritmos—, la lista de inventos de este género sobrepasaría con creces más de unas cuantas páginas.

Dos instrumentos destacan hasta la Segunda Guerra Mundial y se convierten en las herramientas marcianas de las más formales orquestas de esa época. El primero de ellos recibe el nombre de *Theremin Eléctrico* o *Theremin Vox*: ideado por el ruso Leon Theremin en 1917, se toca mediante desplazamientos de las manos o del cuerpo entre dos antenas entrelazadas en una especie de grueso transistor. El *harpa láser* es su hija legítima, conocida por las espectaculares giras de Jean Michel Jarre, pero inventada por un mago de los autómatas electrónicos: Bernard Szajner. El segundo auxiliar de las músicas de las esferas responde al nombre también pintoresco de *Ondas Martenot*, inventado por Maurice Martenot, violinista y telegrafista francés que retoma, diez años después, los principios del *Theremin Eléctrico* y convierte semejante instrumento en más manejable para los músicos mediante la manipulación de una cuerda, de un teclado y de una cinta de control del glisando y del vibrato.

¿Haría falta felicitar al inventor Maurice Martenot o a Olivier Messiaen, que compuso en 1937 *Oraison*, primer título de un músico de calidad expresamente compuesto para tal instrumento? *Oraison* es una pieza sublime, estratosférica, como suspendida en el tiempo y en el espacio. Se trata de un acontecimiento escasamente citado: Messiaen es a la vez compositor e intérprete de ese título, como lo son hoy sus hijos del planeta *techno*, para quienes interpretación y composición siempre se confunden. «Entre oleadas de asombrosas novedades del siglo XX —escribe Messiaen en 1982—, aparece un paquete de sonidos extraños, caído del futuro sobre nuestro planeta: la onda Martenot».

Se maravilla luego de sus colores, de sus sonidos «desconocidos, irreales, supraterrestres...» *Oraison* debería ser festejada, enseñada en los colegios como una referencia, como ejemplo de lo que un gran hombre puede hacer con un instrumento venido de otro tiempo. Sin embargo, ¡ni una palabra en las biografías «oficiales» o en el catálogo de sus obras en el sitio Interred de Radio France o de la hemeroteca del IRCAM («Institut de Récherche et de Coordination Acoustique Musique» del centro «Georges Pompidou»)! *Oraison* no existe, o más bien sí: como un capricho indigno, un divertimento al que se antepondrán siempre las pompas de la ópera, al compositor por un lado y a los mimados intérpretes por otro, según las reglas de la Música con mayúscula.

El inventor es aceptado como tal: una *rara avis* cuyo papel consiste en inventar nuevas herramientas para que el progreso continúe. Pero en su sitio, es decir, en la butaca, no en el escenario con los intérpretes. La música es cosa de músicos y, sobre todo, de compositores cuyo público no espera que innoven. Messiaen no es una excepción y se procuró el abucheo de la crítica en la década de 1940, particularmente tras la representación de sus *Trois Petites Liturgies de la présence divine*. Siguió fiel a su inspiración, pero a riesgo de la incomprensión o del rechazo.

La historia de Edgar Varèse al respecto ofrece un panorama más chocante todavía.

En el texto fundador de la «Guilde International des Compositeurs» —que fundó junto a Carlos Salzedo a principio de la década de 1920—, «desaprueba todos los 'ismos', niega la existencia de las escuelas y no reconoce más que a los individuos». Quiere ser libre para explorar los más disparatados horizontes y, entre 1918 y 1921, escribe *Américas* desde esa perspectiva... Piensa incluso en titular su pieza ¡*El Himalaya*! Maderas, cobres y percusión dominan la orquesta, pero se encuentran inesperadas sirenas; un cuerno de pastoreo y silbatos de barco de vapor. Varèse se adelantó con ello varios años a otros compositores como Arthur Honegger (que reprodujo en 1924 el ritmo del movimiento de las ruedas de una locomotora en *Pacific 231*),[8] o al estadounidense

---

8 Honegger compuso la música para el drama *Semíramis* de Paul Valéry (1871-1945). Este dato no resulta gratuito si consideramos que el poeta y ensayista francés había experimentado, sobre todo en *Monsieur Teste* (ensayo polimorfo y polifónico escrito entre 1895 y 1929), novedosos planteamientos literarios nada alejados de otros conceptos artísticos heterodoxos practicados por sus coetáneos. Kyrou cita a James Joyce como referente cierto de la ruptura estética; por la misma razón, cabe citar aquí a

Georges Antheil, que estrena en París, un año más tarde, su *Ballet mécanique* para ocho pianos de cola, baterías, piano mecánico y zumbido de una hélice de avión.

Desde *Américas*, Varèse busca un punto de ruptura y prosigue una exploración más allá de los simples sucedáneos del arte: «Colores brillantes, sonoridades desordenadas, dinámicas explosivas, ritmos turbulentos y movimientos temerarios se funden en erupciones cada vez más intensas de fenómenos sonoros que Varèse había estudiado y experimentado desde 1910 y que él mismo describiría más tarde como 'trayectorias de sonido', 'interpenetración de masas sonoras' y sonido 'de forma, dirección y velocidad constantemente cambiantes'».[9]

Para *Ionization* (otro título mayor escrito entre 1929 y 1931) idea una zarabanda compuesta de treinta y seis percusiones de piel, de madera y de metal, el tambor-león de África, los gongs asiáticos mezclados con cascabeles, látigos, yunques y, sobre todo, dos sirenas. Varèse es el primero en considerar el timbre como un dato musical en sí mismo y en concebir su música como anudamientos de sonidos múltiples antes que composiciones hechas de notas, y en que esos sonidos nacen del soplo de una batidora de saxofón, de las baquetas de un tambor o de las explosiones de un motor. Le gusta el lado físico, brutal, casi impío de las percusiones, e incorpora los ruidos como su complemento ideal. Este precursor rechaza toda teoría: avanza sin planteamientos previos, hunde sus tripas en la desmesura de los sonidos y de las texturas, y se convierte en el bisabuelo extravagante de las ciencias más complejas del *breakbeat* electrónico. Inaudible sin duda para muchos de los hacedores de *jungle* amamantados con sirope *jazzy*, pero, pese a todo, su incuestionable antecedente.

La búsqueda de nuevos instrumentos más dignos del alegato futurista que los berridos elefánticos de Luigi Russolo, es una de las claves básicas de sus planteamientos. Pero esta búsqueda se parece a la de un jugador de póquer queriendo mejorar su juego con sucesivos descartes.

---

su compatriota Valéry. Existen ediciones castellanas de *Monsieur Teste*: Madrid, Montesinos (traducción de Salvador Elizondo), 1982 y 1986, y Zaragoza, Lola Editorial (edición anotada de Manuel Martínez Forega), 1998. También puede encontrarse una versión catalana: Barcelona, Columna, 2ª ed. (traducción de Àlex Susanna y estudio preliminar de Jordi Llovet), 1994. [*N. del T.*] .

9 Texto tomado del libreto del doble CD de Edgar Varèse *The Complete Works*, bajo la dirección de Riccardo Chailly, Decca.

Le gustaría descubrir cartas inéditas que se llamaran *Teclado de válvulas*, *Solovox* o *Telharmonium*, pero ¿es esto lo esencial? Varèse naufraga. En las décadas de 1930 y 1940 llama a las puertas de los estudios de Hollywood y de los laboratorios Bell para participar en la creación de nuevos instrumentos y aumentar su fama. Pero lo despiden. ¡Fuera el poeta! ¿Por qué las industrias habrían de necesitar a un amigo de Cocteau y de Picasso, de Messiaen y de Miró?

El artista no abandona sus extravagantes caprichos. Se apasiona por el *Theremin* y descubre las *Ondas Martenot*, «creadas con electricidad de corriente alterna, ramificadas en gongs y cuerdas, cuyo sonido se amplifica mediante micrófonos y altavoces». En 1934 las utiliza en *Ecuatorial*, composición en la que expresa la «naturaleza volcánica» de las cosas, bañando en «sonidos industriales, los ruidos de las calles, de las puertas, del aire»[10] Y un artículo de referencia, firmado por Annette van de Gorne, «Une histoire de la musique électroacoustique» (http://www.homestudio.thing.net/revue/content/asr307.html). Es la primera vez que un artista sitúa un instrumento puramente electrónico en el corazón de una de sus obras, encontrando su discreto lugar entre un piccolo y un trombón, percusiones y una voz de ultratumba (un solo de bajo) recitando una oración del *Popol Vuh* de los quiches mayas como si quisiera desposar la esencia de la humanidad con las promesas de nuestro futuro tecnológico.

Varèse explora, pero aún se topa a cada paso con los muros de la incomprensión y de la estupidez. Se empeña en seguir su camino de alquimista de los nuevos tiempos, de una época y de una música diferentes a él hasta la médula. ¿Qué hacer contra el conservadurismo? ¿Cómo retirar el barniz cultural de unos oídos demasiado viejos para aceptar el juego de las disonancias y de los ruidos de la vida? ¿Cuántas de sus representaciones acaban provocando otra vez los graznidos de quebrantahuesos, como los que se escucharon en la presentación de Consagración de la Primavera en el teatro de los Campos Elíseos? Todavía en 1954, con *Désert*, pieza para instrumentos de viento, percusión y banda magnética, Varèse suscita la colera de los cretinos.

Olivier Messiaen, místico que, en la década de 1950, huye de un mundo que lo rechaza silenciando los trinos del planeta, componiendo luego obras piadosas que, como venganza, obtendrán el éxito; Edgar

---

10 Este pasaje sobre Varèse está inspirado en textos que Vincent Borel y yo hemos escrito en el sitio TNT para el Virgin megaweb.

Varèse, visionario e individualista radical que se declara discípulo de Paracelso (médico nómada inspirado por los cuatro elementos, poeta y gran alquimista de principios del siglo XVI); John Cage, compositor zen que creó piezas a partir de tiradas de dados o del método del *I Ching*. Todos ellos, encantadores iluminados a la vez que innovadores de las formas musicales, violaron las tesis de sus contemporáneos. Fueron excepciones. Y ello porque tenían metido en sus cabezas que anticipaban el futuro con mucha más justeza y justicia que esos científicos gobernados por una razón miope. En definitiva, el instrumento no es para ellos más que un potencial del que servirse, y la herramienta eléctrica o electrónica una metáfora para hacer vivir sus obsesiones espirituales, sus anarquías sonoras, sus visiones del torrente urbano que nos habita, de la misma manera que el ordenador portátil es hoy el aparato idóneo para interesar a los niños nacidos con un joystick en las manos. Cuestión de oportunidad. El talento no reside en la herramienta: la identidad tampoco. Los verdaderos revolucionarios son ellos, que, frente al desprecio de todos, se apropian de las máquinas para musicarlas y trascenderlas.

Los músicos *blacks* como Derrick May (uno de los tres creadores del *techno* de Detroit) tienen una palabra para designar ese carácter que marca la diferencia, casi un cliché: hablan de «alma».

1939-1967. Arqueología concreta

Cage y Schaeffer hacen música con ruido y abren el camino

Un piano, un címbalo chino y dos fonógrafos a velocidad variable en los que se leen discos de múltiples frecuencias sonoras. Éstos podrían ser los instrumentos de acompañamiento del próximo opúsculo de Björk o los nuevos aperos de un Herbert, cantante contemporáneo de un house vigoroso y ruidoso. Éstas son las herramientas que utiliza el estadounidense John Cage, en 1939, en la primera pieza de su serie *Imaginary Landscape*. Y reincide el mismo año, sin fonógrafo, pero con curiosas percusiones que reclaman la fusión del arte y de lo cotidiano en una hermosa pirueta musical: *Living Room Music* utiliza «todos los instrumentos de batería que es posible encontrar en una sala de estar: muebles, objetos familiares (periódicos, libros, cartas, mesas...), así como elementos arquitectónicos (suelos, muros, ventanas, puertas...)»[11].

Cambio de continente, pero no de filosofía: en la inmediata posguerra, Pierre Schaeffer se manifiesta como una especie de experimentador radiofónico en el estudio de ensayo que había instalado en la Radiotelevisión francesa. En este contexto funda en 1948 la música concreta, nuevo modo de estudio y de composición que suena como un homenaje a Luigi Russolo y a su «Arte de los ruidos», y emprende la revolución de la materia musical con su compañero Pierre Henry,

---

11 Los textos y la cita de Pierre Boulez están tomados de *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945, Op. cit.*

que se le une en 1949. Juntos firman *Symphonie pour un homme seul*, compuesta de «ruidos y de notas, de estallidos de texto hablado y musical» con el fin de regresar a «la fuente única del ruido humano». En 1951 la revolución se ha consumado: el nacimiento oficial del «Group de Recherche de Musique Concrète» no es más que una formalidad.

Interesémonos por una de las primeras obras de Schaeffer, compuesta en 1948: *Étude aux tourniquets*. A este respecto, sobre la funda de un viejo y respetable vinilo dedicado a la música concreta, se lee: «Mediante 'detracciones' sobre el objeto sonoro inicial, en forma de surco cerrado, Pierre Schaeffer aísla objetos sonoros nuevos que en seguida recompone en seis u ocho platos (léase 'platinas')». De ahí se extrae también la existencia de una de sus invenciones injustamente olvidada: el *Fonógeno*, gracias al cual «hace pasar la grabación sobre bandas magnéticas a diferentes velocidades» y cambia la escala de «sonidos considerados hasta entonces fijos, tales como el sonido de una campana o la vibración de un címbalo».

Con la llegada de las nuevas tecnologías del disco y del magnetófono de banda, sonidos y ruidos de la vida diaria se convierten en objetos sonoros susceptibles de análisis, de metamorfosis y de composición. En torno a Schaeffer los compositores de música concreta forman un verdadero grupo de notable inventiva, sobre todo a partir de 1958, en que el GRMC se convierte en GRM: «Groupe de Recherche Musicale», y se enriquece con personajes como Luc Ferrari, François Bernard Mâche y, un año más tarde, con Bernard Parmegiani. Imaginad a unos alquimistas encerrados en sus estudios en la sede de esa masa stalinista de la «Maison de la Radio». No tocan el piano. Lo golpean y lo hacen trizas. Graban las vibraciones de un peine y de una lima para uñas. A veces, salen en expedición a las fábricas, a los desguaces de coches o a los Rastros y vuelven a su antro con chapas, objetos de metal o herramientas rotas, desechos de la industria o de la vida diaria. Al final, el fruto de esas peregrinaciones incita a poner la oreja, a meterse en la piel del observador de una obra contemporánea antes que en la de un melómano degustando una ópera. *Tête et Queue du Dragon* de Luc Ferrari, por ejemplo, sinfonía de tintineos y de ruidos sordos, de muelles y chirridos imaginarios, merece, por su invitación a la ironía, que su título jamás sea olvidado.

> «Encontré en el Rastro un montón de instrumentos de medida que tenían la forma de diapasones de grosores diferentes —recuerda Ferrari—. Suspendidos en resortes de acero y girando sobre sí mismos, subiendo y bajando impulsados por su propio peso, esos diapasones emitían un sonido

> de broca de taladro fluctuante que repercutía en el resorte con una especie de eco del más hermoso efecto. Había inventado otro instrumento: hilo de nylon simple, pero muy largo, de quince metros tal vez. Tendido a lo largo del estudio, con un micro en contacto con uno de sus extremos; golpeaba el hilo con una baqueta de madera, lo cual producía un extraño sonido electrónico que sólo el micro podía captar. Lo divertido y un tanto experimental fue que el hilo era tan largo que para obtener melodías era necesario correr varios metros, aunque si el hilo no hubiera sido tan largo no habría sonado. Recuerdo incluso que para extenderlo utilicé el pomo de la pesada puerta del estudio, lo que me permitía, cerrándola, manipular la tensión del hilo».

Como Boulez y Stockhausen, Pierre Henry, François-Bernard Mâche y Luc Ferrari siguieron, en el conservatorio de París, los cursos de harmonía y de análisis musical de Olivier Messiaen, lo que demuestra, de paso, la importancia que para ellos tenía el maestro. Cuando se unen a Schaeffer (personaje procedente de la radio más que de la música contemporánea), cambian de bando y, a los ojos de algunos popes del género, se convierten en unos herejes. «Para Schaeffer primero y, después, para los músicos que se le unen, su tesis trata de rechazar todo apriorismo musical, de defender una aprehensión 'concreta', empírica, del sonido, en oposición a la andadura 'abstracta' de la tendencia seriada (o 'serial') y de proponer 'el objeto sonoro' como previo a toda estructuración»,[12] escriben Dominique y Jean-Yves Bosseur.

Durante los primeros años de experiencia «concreta», en aquella época de la reconstrucción de Europa y de la guerra fría, los campos de la música contemporánea están dominados, en efecto, por los compositores de la «tendencia serial», que se sitúan como continuadores de Weber y de Arnold Schönberg y de su escandaloso Pierrot Lunaire de 1913. ¿Su objetivo? ¡Nada menos que comenzar de cero! La reinvención total de la escritura, de las frases, de la forma, de las armonías y de las tonalidades de la música clásica. Pierre Boulez resume la ambición de semejante serialismo integral: «Una síntesis absolutamente nueva, que no esté viciada, desde su inicio, por cuerpos alógenos y, en particular, por reminiscencias estilísticas».[13] Buscan entre los desechos de las melodías. Experimentan, pero lo hacen con el afán de dominar su lenguaje y, en sentido más amplio, su arte. Consecuencia: no ven —como

---

12 *Ibídem.*

13 *Ibídem.*

Olivier Messiaen— en la electrónica balbuceante ninguna oportunidad de captar alguna sublime y esencial llamada extraterrestre, sino la ocasión de encontrar nuevamente herramientas de comprensión y de dominio total de la materia musical. Una cita del compositor Luciano Berio lo ilustra perfectamente: «El músico electrónico quiere crear sus propios sonidos. No sonidos de micrófono, sino de los generadores de sonidos o de ruidos, de los filtros, de los moduladores y de los aparatos de control que le permiten examinar una señal sonora en su propia estructura física».[14]

La apuesta que le queda a la música contemporánea es superar las ataduras de la música clásica tonal heredada de Bach. Pero con una referencia nueva: la creación de alfabetos sonoros inéditos a partir de los «ruidos sucios» de la vida o de los sonidos puros de la electrónica. Tras los ensayos de politonalidad de Milhaud y el dodecafonismo de Schönberg, la aventura continúa más allá de los arreglos de tonos y de notas, pero siguiendo dos pistas divergentes. En una sola y misma carcasa tumultuosa mezcla Varèse las dos: la «concreta» y la «electrónica», analogías de su sabia sed de exploración y su búsqueda espiritual. Se crean escuelas en Europa, y las líneas que se unen en este compositor visionario se separan para cortarlas mejor en fragmentos varios.

En 1951, año que Schaeffer crea el «Grupo de Investigación en Música Concreta» gracias a la Radiotelevisión francesa, también a iniciativa de una radio (la WDR), nace la «Westdentscher Rundfunk» de Colonia, primer estudio de música electrónica con ambiciones «numéricas». Se encuentra entre sus fundadores Robert Beyer, un utópico, un soñador de espacios interestelares. Pero, bajo el impulso de Herbert Eimert, la dominante es inequívocamente la música de color seriado y, por tanto, calibrada, aun a pesar de que Karlheinz Stockhausen, llamado a colaborar permanentemente en ese estudio en 1953, añadiera pimienta metafísica a los platos hasta límites ascéticos. Cuando Stockhausen se estrena en Colonia, Toshiro Mayuzumi funda en Japón el estudio de música concreta «NHK Tokyo», donde se unirá con Tori Takemitsu. No sujetos a las campanudas guerras de la bella Europa, los compositores nipones mezclan en seguida las técnicas electroacústicas y los hallazgos electrónicos. Por el contrario, cuando, en 1955, se crea el «Studio de Milano» de Luciano Berio y Bruno Modena la bandera serial ondea sin reparos en Italia.

---

14 *Ibídem.*

En la década de 1950 Edgar Varèse y John Cage se cuentan entre los escasos compositores que siguen su camino sin el apoyo de una radio, escuela o universidad. Estos músicos no tienen mercado y, cuando intentan pasar al concertismo, se topan con la incomprensión del público y la agresividad de la crítica. La salsa electrónica y contemporánea pasa mejor como guarnición que como primer plato. Cage firma de ciento a viento música para la radio o para el cine, pero, sobre todo, aprovechará, a partir de 1942, su asociación con el coreógrafo Merce Cunningham para componer, supeditando su trabajo a un pacto: el de la más absoluta libertad. Pierre Henry, por su parte, emprende a principios de la década de 1950 una colaboración con Maurice Béjart que le permitirá crear, en 1958, su propio estudio de música electroacústica: «Apsome». Ocasionalmente, un compositor recibe un encargo, público o privado, para una emisión radiofónica, especialmente del GRM de Schaeffer, o bien los recibe indirectamente con ocasión de acontecimientos tales como el «Festival de Otoño». O, si no, a imitación de Olivier Messiaen, se dedica a la docencia. De la investigación experimental no se puede vivir, o muy difícilmente.

La tendencia al academicismo de los pioneros de la electrónica[15] supone, a la vez que el rechazo del público, una situación económica asistida según las especificidades culturales de cada país. En Francia, sólo las instituciones conceden al artista tal *estatus* de artista y, por ende, directa o indirectamente, le procuran encargos. En Estados Unidos, Varèse vive el «desierto» electrónico. La situación evoluciona y desemboca en 1959 en la creación del «Columbia-Princeton Electronic Music Center», bajo el triple patrocinio de la universidad de Columbia (donde se encuentra, desde 1947, el compositor ruso Vladimir Ussachevski), la universidad de Princeton (donde oficia el serio y más bien serial Milton Babbitt) y, sobre todo, la fundación Rockefeller. ¡Era más que necesario un mecenas para financiar los estudios y la protección de los compositores del mundo entero!

Ese laboratorio tiene un protagonista: un mamut inmóvil que se compone de varios módulos grises y devora un inmenso espacio desde el suelo hasta el techo. Ese monstruo antediluviano que les abre las puertas de la invención electrónica es el sintetizador «Mark

---

15 En español en el original (cfr. Nota 6) [*N. del T.*].

II», prestado gratuitamente por la RCA. Una bestia que, por otra parte, necesita para vivir de una prole de hijos que le una a la familia de los magnetófonos de banda. Paradojas de la época: mientras Elvis Presley disloca sus caderas en Memphis y en todos los escenarios de Estados Unidos bajo los gritos de extasiadas adolescentes, pequeños genios calvos con corbata se concentran junto a máquinas gigantes que parecen girar solas. Pero esto es sólo una caricaturización. Lo cierto es que Otto Luening, uno de los tres fundadores del Centro, estudió en 1918 con Busoni, maestro de Varèse, y se paseó en Zurich y París con los dadaístas. Luening y Ussachevski, autores en 1953 de una pieza bien llamada *Incantation*, viven como hijos de Prometeo, transgrediendo las reglas de la música y los gustos del público para proseguir con su odisea, y ello, a la manera de los europeos, prescindiendo de cualquier apriorismo escolástico. Son descifradores, no funcionarios. También le abren naturalmente la puerta a Varèse, quien, con los medios que siempre había soñado, graba allí una nueva versión de *Désert* en 1961.

¿Qué conservar de esa época y de sus iniciadores? ¿Fueron inventadas en esos territorios las músicas actuales?

Seamos un poco provocadores: el estreno del *Poème électronique* de Edgar Varèse en el Pabellón «Philips» de la Exposición Universal de Bruselas de 1958 podría ser analizado como el magnífico antecedente de las *raves* y de las *free parties* en los *champs*, *hangars* y otras fábricas reconvertidas. Mirad ese inmenso espacio diseñado por Le Corbusier, provisto de cuatrocientos veinticinco altavoces colocados por Iannis Xenakis. Como introducción, o a la espera de que las cintas de la obra del gran precursor se rebobinen, el público descubre *Concret PH* de Xenakis, una pieza suave y delicada, construida a partir de crepitaciones de carbón a punto de arder. Para ambientar, un *chill out* antes de empezar, cuando los *ravers* descansan tras la madrugada... Y, de repente, explota el Poema de Varèse como una suntuosa danza de «ruidos de máquinas, campanas, piano, percusión y sonidos electrónicos puros. El efecto de esos sonidos girando y chocando con lentitud en el espacio continuo en torno a 360o debía de ser irresistible»[16] —«XXe siècle: modernité et rupture dans la musique», un

---

16 Este testimonio ha sido recogido del libreto de un CD: *Institute of Sonologie* 1959-69, *Early Electronic Music*, Subrosa, 2000. Y en dos artículos de referencia: «Une histoire de la musique électroacoustique», de Annette van de Gorne, http://www.//homestudio.thing.net/revue/content /asr3_07.html

artículo de Olivier Lussac editado por el Cdmc, http://www.cdmc.asso.fr/html/calendrier/cd/ text/sem_lussac.htm—. La música en banda penetra los oídos de miles de espectadores fascinados.

Presente en el Pabellón con su familia cuando era todavía un adolescente, Konrad Boehmer narra el *shock* de esa invasión sonora. Esa creación lo impresiona hasta el punto de que decide convertirse en compositor de música electrónica, y algunos años más tarde será uno de los mayores artífices del «Instituto de Sonología», creado en 1959 en Utrecht gracias al mecenazgo de «Philips», sobre la estela dejada por la representación del *Poème électronique*. En el recuerdo, Boehmer habla de una «experiencia psíquica»[17], como si describiera su primera fiesta salvaje, con la salvedad de que entonces él era simplemente un espectador. Es esa distancia la que establece toda diferencia. El arte, aquí, ocupa su sitio en un ámbito vivo y efímero, aunque permanece, sin embargo, separado de la vida. La filiación entre las raves y el Pabellón «Philips» o, mejor, entre los universos musicales de dos épocas, sólo puede ser indirecta, y ello tanto más cuanto que la mayoría de los compositores de esos años todavía tiene un pie en los veneros de la ciencia, muy a menudo faltos de emoción.

---

17 *Ibídem.*

1945-1996. Intermedio concreto

El amor al vinilo según Pierre Henry

> Al principio el magnetófono no existía. Primero había micros. Se sabía que podían amplificarse los sonidos y darles forma expandiéndolos y comprimiéndolos. Podía también cortarse su acceso o conservar algunos de sus fragmentos. En suma, los sonidos podían manipularse y transformarse. A continuación, todo ello era grabado en un disco y se hacían copias regulares de esos discos, en surco cerrado. Todo esto se convertía en un bucle (o cinta, o banda) circular, previo a la muestra final. En ese formato se podía transportar, ralentizar o hacerlo girar de forma extrema y frenética. Colocaba el bucle en seis grandes platinas y saltaba de una a otra. Era algo punzante y afilado. Luego llegó el magnetófono, un año después. Fue necesario comenzarlo todo de nuevo, hacer verdaderos bucles, pero se obtenía una calidad menos interesante en el nivel de frecuencias. Cuanto mejor era el disco, más pobres eran los resultados del magnetófono. Debo decir que sentí mucho abandonar el disco, pero como fue una decisión de Radio Francia, tuve que adaptarme. Finalmente, he de decir que quizá la música concreta hubiera sido más digna permaneciendo en soporte disco. Lo más divertido es que ahora, en el *techno* o en los clubs, se emplean los discos antes que las cassettes...[18]
>
> Pierre Henry

18 Tomado de una entrevista realizada por Jean-Philippe Renoult para la revista *Coda*.

Pista dos

Al ritmo de la vanguardia y del mundo *pop*

La prehistoria salvaje y desvaída de las músicas electrónicas: los traidores de la música concreta, los primeros locos del estudio del *pop* y de las *varietés*, los apóstoles de la repetición y, después, todavía John Cage.

1952-1976. Historias de marcianos

De Jean-Jacques Perrey a Jean-Michel Jarre, los hijos de Schaeffer y de Stockhausen o la segunda traición al arte instituido

Estamos en 1952, Jean-Jacques Perrey es estudiante de medicina. Conoce la existencia de las *Ondas Martenot*, pero antes se dedicará a tocar el acordeón. En la facultad dará con un tal Georges Jenny, uno de esos seres originales, inventores iconoclastas que esperan encontrar el Santo Grial de la electrónica musical y que en 1938, cuando era tratado de una tuberculosis en un sanatorio parisino, creó la *Ondiolina*, una especie de luth electrónico inestable en extremo... ¿Por qué razón dejar los hábitos conventuales de las aulas universitarias? Pues así fue: ese sintetizador primitivo creado por Jenny entra por el ojo derecho del joven Perrey y deja la facultad en 1953, aprende apresuradamente los rudimentos del piano ¡y se convierte en demostrador y vendedor de la Ondiolina! Jamás será médico, pero sí cocinero de sonidos y estribillos para niños pequeños y grandes, creador de recetas electro-chuscas para canciones, películas, publicidad y otros géneros. Escuchad las melodías absurdas que compuso a partir de la década de 1960 y, si tuvisteis como compañero de infancia un televisior prehistórico y su única cadena, no podréis evitar una sonrisa al recordarlo...

¿La *Ondiolina*? ¿Qué es la *Ondiolina*? A mediados de la década de 1950, todo París habla del número de cabaret de un señor sentado al piano y a la *Ondiolina*, ése es Perrey, que vive, por otra parte, de las demostraciones de esa «cosa». Charles Trenet quiere ver la famosa *Ondiolina*. La ve. Incluso la escucha. Estupefacto, en 1956 pide al

amigo Jean-Jacques que lo acompañe en el escenario con su extraño teclado electrónico. Así es como nuestro protagonista graba *L'Àme des poétes* rondando el año 1957. Un año después, también impresionado, Jean Cocteau le dice: «Usted será célebre».

¿Célebre Perrey? ¿Quién se acuerda de él en la década de 1980? En 1990 —sorpresa—, su regreso a la actualidad viene de la mano del *hip-hop* y de sus cazadores de vinilos raros y olvidados: DJ Premier, del grupo Gang Star, recuerda uno de sus títulos, EVA, y lo remezcla. Firmado por Jean-Jacques Perrey y Andy Badale, *Extra Vehicular Activity* había conocido éxito mundial en 1970. Ambos autores son artistas poco visibles que no se revelan en absoluto bajo las obras a las que dotan de sus curiosos y cautivadores estribillos. ¿Qué es lo que se retiene de una música de *pub* o de emisión genérica? ¡La música, no el autor! La identidad de Andy Badale es un ejemplo subrayable: bajo ese pseudónimo se esconde ¡Angelo Badalamenti!, compositor extraordinario en opinión de David Lynch y de muchos otros, desconocido del gran público durante años hasta el éxito de la música de *Twin Peaks*. Después de DJ Premier, la gira de Fatboy Slim retoma EVA. Más tarde, la ola del *easy listening* de finales de la década de 1980 adapta la personalidad de Jean-Jacques Perrey al gusto de entonces. Grupos como Air y Le Tone deciden, incluso, trabajar con ese pionero de otra era: Jean-Jacques Perrey no salía de su asombro...

Desde comienzos de la década de 1950, oscuros saltimbanquis colocan cáscaras de exotismo electrónico en el *varieté* o en las músicas de películas. Pero no queda ningún rastro de ellas. Y, cuando el viejo muchacho intérprete de la *Ondiolina* cita a su «principal inspirador: Tom Dissevelt, que fue el primero en hacer música electrónica popular en 45 revoluciones y que me inspiró en la década de 1950», no se sabe, en definitiva, cómo escribir el patronímico de ese misterioso músico. Al azar, leemos en el libreto de un disco dedicado al «Instituto de Sonología» de Utrecht, comprado en la librería del Centro «Pompidou», los nombres de Tom Dissevelt y Kid Beltrán, y *Fantasy in Orbit*, de Dissevelt en solitario. Es entonces, frente a esos incunables de artistas extraterrestres, tan desconocidos como inencontrables, cuando uno se pregunta: ¿había otros?

Francia, en esa época, no soporta más que a los innovadores aficionados sin sueldo, obreros del comercio sonoro o buscadores sabiamente ordenados en los compartimentos de la ciencia. En 1959 Edith

Piaf invita a Perrey a su espectáculo del «Olympia». La Piaf lo mantiene en él sin reservas y le permite, el mismo año, grabar un primer EP (*Mr. Ondioline*) en un estudio. Pero la simple curiosidad anecdótica no le basta al Varèse del entretenimiento. Piaf le sugiere enviar una *cassette* a uno de sus amigos en Nueva York —Carroll Bratman—, cuya tarea consiste en suministrar instrumentos a los diversos estudios y orquestas. Ya tenemos a Perrey volando hacia Estados Unidos: «Allí comencé a desarrollar mi sistema de ruidos en bucles como me había mostrado Pierre Schaeffer. Él sólo hacía música contemporánea seria, grave; yo quise adaptar eso a una música más irónica y comercial para estar más al alcance del público anglosajón. Fue entonces cuando los estadounidenses me ofrecieron la oportunidad de disponer de todos los instrumentos electrónicos posibles e imaginables, así como de un estudio para mis investigaciones».[1]

Este loco, maravillosamente ingenuo, catapulta de los bucles sonoros y del *sample* antes incluso de que la palabra existiera, es un artesano armado de un bote de cola y un par de tijeras. Pasa así una semana («72 horas por cada minuto de música»), grabando el célebre *Vuelo del moscardón* de Rimski Korsakov ¡con zumbidos de abejas auténticas! En 1966, formando dúo con Gershon Kingsley (de formación más clásica, protegido de Brodway), aparece en «Vanguard» *The In Sound from Way Out*, álbum de *jingles* y pequeños bailes infantiles para *Ondiolina*, bandas magnéticas, rupturas de claxons y ruideras múltiples... Luego utilizará uno de los primeros sintetizadores Moog en sus obras *Kaleidoscopic Vibrations*, *The Amazing New Electronic Pop Sound of Jean-Jacques Perrey* y *Moog Indigo*.

Al final de la década de 1960, espejismo mediante, la época cambia y se abre a los ruidos de máquina. Ennio Morricone y François de Roubaix mojan en algunas charcas electrónicas sus músicas de película. En el seno del «Groupe de Récherche Musicale» (GRM) de Schaeffer, algunos se toman libertades, tantas que la etiqueta «investigación radio» les permite fantasías que no se osaría arrostrar salvo a riesgo de excomunión. Entre 1966 y 1970 el compositor Bernard Parmegiani firma títulos cuyos nombres entonan una dulce locura mestiza: *Jazztex*,

---

1 Extracto de una entrevista realizada por Arnaud Boivin para el número póstumo del magazin *Interactif*. Muchas de las informaciones provienen, por otra parte, de un artículo de Jean-Yves Leloup sobre Jean-Jacques Perrey publicado en la revista *Crash*.

con un cuarteto de *jazz*, *Pop Electric* y *Outremer* o *Pop Secret*, con el *Third Ear Band*, sabios arreglistas de bandas y otras *Ondas Martenot* mezcladas con ritmos de *jazz* o con aires casi *rock*. Pero la explosión, la definitiva, data de 1967: con *Psyché Rock* Pierre Henry y Michel Colombier unen, mediante una inconcebible válvula, los *collages* de la música concreta y las seducciones de la música *pop*. Esta mezcla propulsa, hace bailar. Se llama *jerk* electrónico. Es concebido para un ballet de Maurice Béjart (*Messe pour le temps présent*), y rebota en las emisoras de radio y en las salas de fiesta nocturnas. Y se vende; radio clásica, señora.

Hoy, el padre Henry no ve en esa exageración más que un accidente de regocijante recorrido. Pero el mal estaba hecho. La epidemia podía extenderse y fue transmitida por compositores de formación clásica que dejaban, desde sus primeros chispazos oficiales, los círculos civilizados de la música contemporánea por el circo efímero de las músicas populares.

Enero de 1969. Hijo del compositor de música para películas Maurice Jarre, Jean Michel Jarre entra en el GRM de Schaeffer. En ese templo del santo bricolaje donde sólo comulgan estudiantes cuidadosamente elegidos, institución ya sacudida por la escapada del *Psyché Rock*, Jarre se deleita con gárgolas de osciladores y descubre con glotonería las primeras síntesis musicales. Aprende a apropiarse libremente de los sonidos cotidianos con fines científicos, a ver su trascendencia. Más discretamente, de noche a veces, juega y se divierte a escondidas como un niño.

Cuando se le pregunta por su formación, Jarre cita a Pierre Schaeffer, pasa rápidamente sobre su padre, pero sonríe evocando a su abuelo, inventor de molinillos de café y constructor de increíbles consolas de mezclas, que «trabajaba con el sonido y que tenía magnetófonos» y cuyo taller le hacía, milagrosamente, soñar todavía...[2]

En sus entrevistas, Jarre se imagina complacido en aquella época como un pirata, contentísimo por tener a su disposición aquel material sofisticado, como una especie de indio entre los *cowboys* de la música concreta. En el seno del GRM firma en 1969, para la «Maison de la Culture» de Reims, una primera pieza electroacústica, ciertamente no pirateada. Después, junto a un amigo batería al que invita a los estudios (habiendo guardado primero y cuidadosamente las llaves por la

---

2 Las informaciones sobre Jean-Michel Jarre están tomadas de dos fuentes: una entrevista de Jean-Yves Leloup y la página personal del artista: http://www.kami.org/jarre

noche), compone y graba *La cage*, «pieza electrónica para 16 osciladores, percusiones y sierra musical», que completa más adelante con una *Erosmachine* para harmonium y banda magnética, fragmentos antológicos de cuyas 45 revoluciones se venderán ¡117 ejemplares dos años más tarde, en 1971!

Jarre, como se sabe, asombrará en los grandes espectáculos municipales, monumentales e internacionales, despertándose de vez en cuando para hacer sonar sus máquinas. Pero, a la manera de un Jean-Jacques Perrey, es también un virus maligno. Su mentor Pierre Schaeffer, como si anticipara la evolución de la investigación musical desde el estudio de la ciencia a la ciencia del estudio, le confiesa: «El GRM está muy bien a condición de salir de él». Como buen alumno que encaja bien una ligera impertinencia, Jarre lo escucha y deja el laboratorio el año en que aparece, bajo el más absoluto anonimato, ese título pre-*techno*: *La Cage*, en 1971.

Con ocasión de la inauguración del plafón del «Teatro de la Ópera» de París (y no es una invención), se le encarga un ballet que llamará *AOR*[3] y que interpretará en *live* en ese recinto sagrado. Después compone menús genéricos para emisiones de televisión, así como músicas de ambiente para aeropuertos y bibliotecas, reunidas en el álbum *Deserted Palace* de 1973. Ocupándose en bellas melodías mucho más que en exploraciones mecánicas, escribe para Christoph, Patrick Juvet y Gérard Lenorman. Y más tarde, con la adquisición de un sintetizador «ARP2600», cuyos secretos le son revelados por el técnico, construye ese bricolaje de pura electrónica que es el hermoso *Oxygène* y su funda planetaria en 1976. Con un cuarto de siglo de retraso, el primer álbum *Oxygène* (olvidad el segundo) atrapa por su minimalismo sonoro y su arte sorprendente de armonías y estribillos rematados con malicia mucho más que por su perfume melancólico, almibarado y casi empalagoso.

¿Qué deben las músicas electrónicas actuales a Jean-Michel Jarre? Su búsqueda no es ni matemática ni metafísica. Carece de profundidad. Lejos de las ambiciones de totalidad de un Edgar Varèse, más próximo, en fin, a la ligereza de un Jean-Jacques Perrey, Jarre sólo

---

3 Este acrónimo servirá también para denominar el *Adult Orient Rock* (A.O.R.), entre cuyos intérpretes puede incluirse a Ian Mathews o Dire Straits, por ejemplo [*N. del T*].

pretende divertir. Pero, después de todo, si se olvidan sus ulteriores derivaciones y si se seleccionan sus más sabrosas sopas, Jarre es un electro-lampista de talento que busca agradar a todos, lo que no lo diferencia nada de Laurent Garnier. Evidentemente, no cultiva la patilla *underground* ni la agreste independencia del histórico DJ de la escena parisina. Hasta 1976, sin embargo, construye hábilmente un camino sin preocuparse de las habladurías de los profesores demasiado serios o de los productores de *varieté* demasiado reaccionarios. Inocula así la fiebre electrónica a muchos adolescentes.

Vuelta a 1966. Karlheinz Stockhausen regresa después de pasar seis meses en Estados Unidos «explotada la cabeza por el 'Jefferson Airplane'»,[4] que ha devorado con ojos y oídos en el «Filmore East». Para *Hymnen* toma cada himno, desde *La Marsellesa* a *La Internacional*, en disco o a partir de grabaciones salvajes, en las «escenas sonoras» de un almacén de porcelana china o de una manifestación de estudiantes, luego recorta ese himno, lo rehace, lo tritura, lo acelera o le añade ruidos y atmósferas. En seguida inventa un *remix* conceptual a golpe de bricolajes electrónicos. En los albores del decenio ya había pergeñado *Kontakte*, una pieza sónica y sintética con impulsos sonoros creados por generadores, «cortados y pegados rítmicamente acelerándolos extraordinariamente sobre bucles cerrados».[5] Con la ensalada de distorsiones nacionales e internacionales de *Hymnem*, impulsa más lejos que Pierre Schaeffer la manipulación de las materias de la realidad. Lanza una sonda en la galaxia *pop*, pero no cambia por ello sus particiones siderales contra universos de pacotilla...

Por contra, Holger Czukay e Irmin Schmidt cambian de bando y no dudan en salir del claustro. Los dos han sido alumnos de Stockhausen; el primero en Colonia entre 1963 y 1966; el segundo durante un año solamente entre múltiples ribetes de piano clásico y de composiciones contemporáneas. En 1968 Czukay es profesor de música, y enseña junto a Michael Karoli. Hace escuchar a Stockhausen a su joven amigo melenudo y éste, como respuesta, sopla en su oído los *collages* sonoros del célebre *I am The Walrus* de los Beatles provocando, de rebote,

---

4 Información recogida del libro de Julian Cope, *Krautrocksampler. A Head Heritage Cosmic Field Guide* (1995), libro de referencia sobre el *krautrock*, rock alemán surgido a finales de la década de 1960 (en inglés).

5 Extractos de una apasionante entrevista de Frank Mallet: «Karlheinz Stockhausen, L'Illusioniste», *Ibídem*.

el nacimiento de *Can* dentro de un ámbito de mestizaje entre *pop*, pulsaciones *groovy* y experimentaciones bárbaras en los confines del *jazz*, de las músicas étnicas y de los fulgores del creador de *Hymnem*.

Los dos fundadores de Kraftwerk, salidos de la «Kunstakademie» de Düsseldorf, también han estudiado a Stockhausen y reivindican la herencia de los artistas libertarios de Fluxus, inspirados en las teorías del arte de John Cage, de Irmin Schmidt y de Holger Czukay de Can; los fundadores de Kraftwerk traicionan a la música contemporánea y al arte instituido, como Franz Zappa, John Cale, Brian Eno y, ocho años más tarde, los dos grupos referenciales de la música industrial en Inglaterra: Cabaret Voltaire y, sobre todo, Throbbing Gristle, vástagos diabólicos del *body-art* y de las *performances* más desbaratadas de la década de 1960.

Las infidelidades al arte y a la ciencia de la música de los Brian Eno, Jean-Jacques Perrey, Jean-Michel Jarre y otros símiles de Kraftwerk generan un inmenso potencial adaptado a los deseos de avance de los más brillantes músicos, así como de los públicos blancos que no se sienten dentro del *free jazz*. Se desarrollan entonces herramientas electrónicas cuya accesibilidad crece cada día, la investigación escapa a los cánones tradicionales y huye de las exhaustas jerarquías de la música contemporánea.

De cultura claramente localizada, la búsqueda de nuevos infiernos y paraísos sonoros va a transformarse en una miriada de contraculturas imprevisibles, y van a mezclarse *rock* marginal y *jazz* eléctrico o electrónico sin la presencia de profesores canonizados. Actitud que ya no se inclina ante nobles seleccionados entre los diplomas y los conservatorios de música, pero acepta —aun a riesgo de perderse en seducciones estériles— unirse a los circuitos del mercado para el pequeño o gran público, aficionados a las salvajadas o silbadores de fugaces tonos. Más Investigación con mayúscula. Más Arte con mayúscula. Ningún crítico puede asegurar nada: miremos el nombre inscrito en el panteón de la Academia; es allí donde sucede todo eso y solamente allí. Ya no se sabe dónde pasan las cosas. Las referencias son dinamitadas por los renegados, educados por viejos maestros para los que la música electrónica era un objeto de estudio entre gente seria. Demasiado tarde; los virus del cambio se escapan de los tubos de ensayo e invaden todo el planeta música. El melómano a la caza de enajenadoras innovaciones, de sorpresas divinas y de vértigos sintéticos deberá elaborar sus propios antídotos en el corazón mismo de ese nuevo torrente musical, pues ya

no puede apoyarse en los críticos de Música con mayúsculas ni en los cuentistas (¿contables?) de la Historia con mayúsculas. En la H mayúscula los turbulentos hijos de Cage, de Varèse, de Schaeffer y de Stockhausen prefieren el *hachis* con minúsculas y un gran alambique.

1913-1988. Pirueta psicodélica

Performances y festivales pre-multimedia: Sueños de «avant-rave»

Principios de siglo, en París. En 1913 quizá, o algunos años más tarde (confieso mi imprecisa información, aunque carece de importancia). Imagínatelo. Eres uno de esos raros aficionados a las músicas etéreas y arte degenerado; de ese género de personas que adora las extáticas provocaciones de los salones dadaístas o del teatro sintético de los futuristas y descubres el *Poème D'Atmosphère* de Valentine de Saint-Point, bisnieta de Lamartine: «Un poema orientalista en el que ella aparecía enmascarada, tumbada en medio de un decorado de falso relieve plano de inspiración egipcia, rodeada de colores y de ecuaciones matemáticas proyectadas a su alrededor, la música de Satie y Debussy como banda sonora de esa celebración de la libertad sexual».[6]

Otoño de 1966 en Londres. Estás en un hangar abandonado. En la *Roundhouse*. Asistes al lanzamiento de un nuevo semanario publicado en Londres, *underground*, evidentemente: *International Times*. Tienes los ojos llenos de él. Los ojos y las orejas teñidos de mil sonidos y colores, formas y líquidos rojos, amarillos, verdes, malvas, anaranjados que se devoran y explotan entre humo de marihuana y los primeros secantes de LSD, pañuelos de piratas y camisas de flores y de amapolas, diapositivas obscenas, graciosas palabras *intellos* y *light shows* goteando, breves películas de arte y amplificadores saturados, ejercicios *pop jazz* «patafísicos»[7] de los

---

6 Cita tomada del libro de David Toop, *Op. cit*.

7 Cfr. nota 10.

artistas bebés de *Soft Machine* e improvisaciones *pop* y siderales de los músicos extraterrestres de Pink Floyd. Máquina rodante y Flamenco rosa. Espectáculo ya calificado como multimedia. En ese hangar del corazón de Londres, con suerte, te cruzarás con Paul McCartney, amigo de uno de los poetas impulsor del semanario, el llamado Miles. Otros escritores de versos llamados Jim Haynes, Jack Henry Moore, Alex Trocchi o Mike Horowitz, y después las encarnaciones de Brian Jones y de Syd Barret, si es que no son los propios Jones o Barret, con la mirada perdida y camisa desfasada, sobre el escenario o en un rincón.[8]

Verano de 1988 en Londres. Otros hangares, cuando no fábricas o campos al aire libre, son ocupados por aristócratas del *sound system* armados de vinilos, hordas de danzantes extasiados, poetas *ambient* y artistas contracomerciales

Principios de siglo en forma de vanguardia, explosión psicodélica de finales de la década de 1960 y *raves* salvajes de la década de 1980: en esos tres momentos se revela una idéntica rebelión estética, un mismo deseo de ebriedad en todos los sentidos y una parecida voluntad de huir, por muchas razones, de los espectáculos ortodoxos. Aspiración al caos. Ascensores hacia el cosmos. Músicas de todos los colores en fase de desestructuración; pintura y literatura suprimiendo las fronteras del sentido y del no sentido; los géneros artísticos explosionan y las precauciones sanitarias se borran bajo diluvios de placeres prohibidos. En 1967 y 1968 los clubs abren en Londres, como se abrirán en 1987 y 1988. Y cierran tras la visita de los agentes del narcotráfico. Puñetazos metafísicos de los provocadores de la aurora del siglo XX, escapadas *hippies* o salvajismos festivos de *acid house*: el Poder envía siempre a la policía para calmar a esos ardorosos indóciles decididamente incomprensibles para la gente de recta moral.

Pero allí donde las manifestaciones *underground* de los veinte primeros años del siglo permanecían como patrimonio de una elite intelectual, las dos revoluciones de la música *pop* de los sesenta y de la música *house* de los ochenta atañen a miles y luego a cientos de miles de jóvenes irreverentes enfrentados a las normas y a sus mayores. Aparte de los clubs y de los hangares, la locura de los *Flower Children* invade con sus irónicos bombones el parque del duque de Bedford en Inglaterra, el festival

---

8 Brian Jones muere ahogado —presuntamente tras un desafortunado ataque de asma— en la piscina de su casa de Londres en junio de 1969 [*N. del T.*].

de Monterey los días 16, 17 y 18 de junio de 1967 en California y, desde luego, Woodstock y sus 450.000 enfebrecidos jóvenes, desde el 15 de agosto de 1969 a las 17 horas, hasta el lunes 18 por la mañana...[9] Los mismos horarios que los grandes *Summer of Love* de los veranos de 1988 y 1989 en la campiña inglesa.

Cambio de perspectiva pública: cuando un sello de *pop* psicodélico —«Fontana»— imagina el beneficio (no sólo espiritual) que puede extraer de los rótulos tomados de la *Messe pour un temps présent* de Maurice Béjart, olvida el Prólogo y no se limita —como la casa «Philips»— a un álbum único de Pierre Henry enriquecido con severos músicos concretos. «Fontana no conserva más que los *jerks* electrónicos de Pierre Henry y Michel Colombier» (*Psico Rock, Jericho Jerk, Teen Tonic* y *Too Fortiche*), llama a sus *jerks* «*Ypersounds*» y allá va, con un comentario en el bolsillo que podría repetirse sin cambiar ni una línea veinte años más tarde: «En Estados Unidos y en Inglaterra existen clubs a donde los iniciados acuden a bailar, pero sobre todo a agitarse con sonidos, en una especie de comunión misteriosa que nadie ha comprendido jamás: es una suerte de culto; esa música no se describe, tiene su lenguaje propio a base de ritmo, se escucha en la oscuridad o se baila, posee muchas virtudes ocultas; el que sabe 'arrancar' con ella se encuentra en una especie de segundo estadio que le abre a un mundo de colores y de sonidos desconocidos. Hay que saber vivirla en su plenitud»?[10]

---

9 Pero en 1967 aparece (por lo que su composición habría que datarla antes) el Long Play *Flowers* de The Rolling Stones, cuyo título ya da pábulo al contenido descriptivo de Kyrou. En junio de 1969 (anterior a la convocatoria de Woodstock), The Rolling Stones organizan un macroconcierto al aire libre (el primero de tales características que se organiza en el mundo dentro de un espacio urbano) como homenaje al fallecido Brian Jones, cuyo escenario será el «Hyde Park» londinense, al que acuden 250.000 personas y en el que se rescata la figura del poeta romántico John Keats (dato también fundamental). En 1967 sale al mercado *Their Satanic Majestic Request*, álbum básico para comprender buena parte de la estética de Pink Floyd y de otros grupos afines. En este álbum se incorporan sonidos hasta entonces no aceptados como grabables en los aún estrechos formatos conceptuales del *pop* y del *rock* de entonces: sirenas, campanas, glu-glús, voces en *off*, silbatos, megafonías y ruido ambiente de un aeropuerto, ronquidos humanos, reverberaciones de viento... Si hay un álbum que aglutine en el ámbito *pop* la tendencia psicodélica, ése es *Their Satanic...* Y todavía hay más: en 1966, el tema *After Math* (que dará título genérico al álbum que lo incluye) rompe con todos los moldes concebidos hasta entonces para los formatos temporales de las canciones (en el ámbito, igualmente, *pop* y *rock*) y, en un alarde de osadía e improvisación, se prolonga hasta más allá de los ¡11 minutos!, cuando lo común era no superar, en ningún caso, los tres minutos [*N. del T.*].

10 Tanto la cita como la información están tomadas del citado artículo de Philippe Di Folco: «Origines improbables de la techno», en *Art Press*.

1960-1971. Historia de *Globbots*

Joe Meek, Brian Wilson, Frank Zappa, Silver Apple: el *pop* se vuelve loco y enloquece los estudios

> «Quise imaginar lo que sería una música por todo lo alto, en los confines del espacio. Me fui para hacer un disco completamente extraño a los ojos de nuestro mundo. Pero comprobé que no habría tenido ningún valor lúdico, entonces preservé una construcción musical adaptada a nosotros: los terrestres».

Estamos en 1960, y Joe Meek se dirige a los extraterrestres de la cara oculta de la luna, trasgos de caras azules y mímica de robot. Los oye y los entiende; ve a esos *Globbots* y a esos *Saroos*, así que les otorga vida en un álbum: *I Hear A New World*. Productor y compositor autodidacta, hace tocar a un grupo que llama *The Blue Men*, hace bricolaje con el sonido de su guitarra hawaiana, golpea y acaricia su viejo piano desvencijado, tortura a una lima por todos lados o acelera la voz de sus cobayas humanos a fin de inmortalizar los cantos y danzas de sus criaturas lunares. Pero esto no es suficiente para el alquimista: Joe Meek usa el lavabo de su cocina y el agua de las cisternas de sus retretes como rugidos de platillos volantes y gorgorismos volcánicos de milagrosas máquinas. Hinfla y estalla globos con un palillo, se sirve de cucharas y tenedores para golpear sobre los platos, toca un peine fino y hace sonar una botella de leche medio vacía, se divierte con ruidos de relojes y de juguetes mecánicos, vibraciones de botes e interferencias de radio, circuitos eléctricos mal conectados o reverberaciones de una parrilla. Un tal Sun Ra, su hermano sideral del planeta *jazz*, pide a uno de sus camaradas

iluminados —Geoff Goddard— que toque un claviolino, antecedente del sintetizador inventado en 1947, aparato sintético de instrumentos de viento y de cuerda que se desafina al cabo de unos minutos. Joe Meek retira los objetos, desprecia toda regla. Inventa un mundo electrónico que no tiene nada de electrónica, y crea un *pop* concreto sin conocer siquiera los torniquetes y los ferrocarriles de Pierre Schaeffer.

¿Era ese primer concepto álbum de la historia del *rock'n roll* demasiado efervescente para los terrestres de entonces? En 1960 se graban una veintena de ejemplares demostrativos. Pero el disco no aparece. Sólo se salvan cuatro títulos de ese OVNI *kitsch* futurista y componen un EP del que se venden como hostias intergalácticas cien copias. Luego, nada. Se anuncia un segundo EP, y no sale. ¿Se oculta un censor tras ese anuncio? ¿O es que el rumor oculta una simple cuestión de impuestos que no se quieren pagar? Sea lo que sea, sólo treinta y cinco años más tarde, a mediados de la década de 1990, los felices aficionados del *trip hop* o del *easy listening* descubren, absortos, el álbum original en formato CD.

Joe Meek es un *barjot* en sentido propio. Es un marginal. En 1962, cuando envía el master de *Theme of Telstar* de *Los Tornados* a los estudios «Decca», los ingenieros de sonido lo devuelven: las primeras medidas de ese título instrumental se deslizan a velocidad variable antes de combinar una melodía de glu-glús eléctricos de extravagante calidad. Estos técnicos idiotas están convencidos —a falta de profesionalidad— de que es un error técnico. Meek, por su parte, reenvía el master casi tal cual, pero con un título menos pomposo: *Telstar*, ¡y ese fragmento será su más grande éxito comercial! El visionario de nuestro mundo electrónico es él, Joe Meek, el autodidacta que no entiende nada de tecnologías. El excéntrico relanzado por sus semejantes, el homosexual, el fundido con el espiritismo que acabará suicidándose el 3 de febrero de 1967 después de haber matado a su casero, cuando todo el *pop*, apresado por el psicodelismo, acierta a reinventar SUS delirios en ÉL. Porque es bien sabido que Joe Meek creó su propio estudio («RGM Sound») para romper con los moldes convencionales de la grabación.

El estadounidense Phil Spector era un adelantado a su tiempo. Mítico productor de las Ronettes y de las Crystals, desde principios de los sesenta acumula instrumentos dentro de una pequeña sala con objeto de manipular el eco natural del lugar. Tomando tres bajos en lugar de uno, crea fuertes resonancias y muda sus estudios en una especie de cámaras de simulación de vapor acuático de donde la voz arranca como una planta tibetana con perfumes de muñecas de algodón.

Otro explorador y extraordinaria figura atrapado por los alucinógenos —Brian Wilson— cae en una depresión en 1967, en plena producción del mítico álbum *Smile*, de los Beach Boys, que jamás aparecerá. Una pena, pues ese disco habría sido un joyero a la altura del estupendo *Good Vibrations*, sinfonía en miniatura de órgano alocado y estertores aéreos, de vibráfono estupefaciente y de *free pop* que comienza y se inflama con el ruido de hervidero cósmico de un *Theremin*, o más bien de un *electrotheremin*, descendiendo, bamboleante, de las *Ondas Martenot* en otro tiempo utilizadas por Edgar Varèse en *Ecuatorial*.

A mediados de la década de 1960, la música *pop* se disocia. Rompe sus marcos y sus prudentes formatos como si fuesen billetes verdes. Paradoja: cuando Phil Spector se vuelve más moderado, Brian Wilson se evapora en limbos psíquicos y Joe Meek desaparece por las buenas en el cielo de la eternidad; el *show-biz* se dispone entonces a seguir los caminos de la locura que —sin duda por descuido— ellos trazaron.

¿Qué pasa en la puritana Inglaterra? ¿Habrán regresado los *Globbots* y los *Saroos* de nuevo a la Tierra tras una estancia de siete años en la cara oculta de la luna? Sí, ciertamente: esos trasgos maliciosos invaden el mundo *pop* en forma de pastillas de la felicidad, de polvos de fuga, de varicela para guitarras o de pescados ahogando las melodías bajo diluvios de aguas de vajillas eléctricas. Los *Globbots* y los *Saroos* penetran en el cerebro de los jóvenes cuyos cabellos crecen al mismo ritmo que se colorean las camisas, y esos extraterrestres ponen en el corazón de sus canciones *pop* exóticas tribulaciones, guitarras ruidosas, gallos ahítos, arpegios clásicos, pim pam pums de tambores fugaces o *breaks* de voces bajo ecos. Alucinados en sentido propio y figurado, llueven los grupos en los estudios de Londres respondiendo a los recargados nombres de Wild Silko Lemon Tree, Ipssimus o Bamboo Shoot, Aquarian Age o Penny Peeps, Love Sculpture o The Fairy Tales, Koobas o The Brain...

Hablaré de ellos más adelante: los músicos blancos y, sobre todo, *black* del *bop* y del *free jazz* habían abierto un camino, explosiones de improvisaciones y de disonancias en respuesta al *jazz* calibrado, prudentemente reglado según los cánones del éxito comercial; esta vez —entre 1966 y 1968—, a favor de fermentaciones y de múltiples químicas turbias, pero también en apoyo del Mayo del 68 parisino o de las protestas estudiantiles contra la guerra del Vietnam, con la voluntad de romper las músicas instituidas y de polucionar los aires arrojando silbidos, primero, contra las simpáticas cabezas blancas, intelectuales y sin

arrugas... A semejanza de los artistas de Soft Machine, de Dalí y de Duchamp o de Pink Floyd (cuyos miembros estudian en la *London's Polytechnic School of Architecture*), esos gentiles rebeldes de la música *pop* no vienen de los *ghettos*. Son hijos de burgueses, salidos la mayor parte de escuelas de música, de arte o de arquitectura, de forma más rara de facultades de letras, aunque vivan como Baudelaire la música popular o como Lautréamont el arte *pop*.

Cultivan el azar adolescente más que la acuñada improvisación, el desplazamiento perturbador más que la oposición frontal, las astucias de estudio más que la inspiración virtuosa. No abren trincheras de vanguardia a la manera del *free jazz* (forma de resistencia y de radicalismo entre los horizontes del cielo y las cacofonías terrestres), sino una zona intermedia entre la música seria y las mercancías para modistillas, una abertura caótica donde nada es seguro, pero donde todo es posible.

El dique se rompe y libera todo su potencial.

1966. Durante las sesiones de *Revolver*, John Lennon, amortiguado su espíritu por alguna substancia, coloca una banda al revés en el magnetofón. Así nace *Rain* y su parte tocada sin orden ni concierto; en la cara B del single, *Paperback Writer*. El mal estaba hecho: los Beatles bricolan bandas magnéticas que suenan como pájaros untados de mantequilla sobre fondo de *Tomorrow Never Knows*, pues se echan a volar en múltiples *collages* sutiles y coloridos melódicos rodeando a su amigo virtual, el *Sargeant Pepper*, a su Club y a los payasos de *Magical Mystery Tour*. En 1967 Pink Floyd hace beber sirope de Stockhausen a los *Globbots* y los abruma con percusiones primitivas en *Interestellar Overdrive.*

Tocad las campanas: el *rock* se transforma en experimental. Como el *jazz*, puede convertirse en música de exploración...

Al otro lado del Atlántico, mientras Grateful Dead extiende sus guitarras sobre horizontes infinitos, el revolucionario se llama Frank Zappa. Después de haber compuesto homenajes a Stravinski o Edgar Varèse, sinfonías para orquestas arrumbadas y sonidos rarísimos, chulea a antiguos compañeros del capitán Beefheart, crea *Mothers of Invention* y lanza en julio de 1966 una granada de *pop* psicodélico más deudora de Marx Brothers que de los Rolling Stones: *Freak Out!* El álbum se cierra con un título de más de doce minutos repleto de gritos de monos, de estertores de monstruos y de sirenas de osciladores...

Zappa convoca en ese álbum a su doncella favorita: *Suzy Creamcheese, What's got into you*? Ella no sabe qué le pasa. Se sobrecoge. El mostacho le envía un odioso grito rítmico. El hijo del *Monster Magnet* se despierta. El piano se desoxida, sus obsesiones golpean los timbales, las ondas de radio se vuelven locas, las debilidades se electrifican, las voces se envilecen y las bandas se aceleran en todas y cada una de las mezclas.

En tales tiempos psicodélicos no aparecen ni el *techno* ni el *hip-hop*, ni siquiera sus antecedentes contrastables, inconcebibles sin ese factor agitador llamado *dance*. Se forma, por el contrario, el caos primordial de las músicas actuales... El viento transporta y esparce las semillas de libertad un poco por todas partes, y hace crecer en el corazón miríadas de moléculas de mutaciones sin relación entre ellas, alternativas o comerciales, concretas o indígenas, *rock* o *jazz*, *pop* o *soul*, sucias o estéticas, dadaístas o naturalistas, bellas o infantiles, éticas o étnicas, cómicas o políticas, duras o suaves, melódicas o contemporáneas, reformistas o experimentales, salvajes o tecnológicas, duraderas o efímeras, etc.

Más que ningún otro álbum, la primera obra de Silver Apples muestra el sentimiento de un universo pre-*techno*. ¿Por qué? ¿Cómo? Por lo fortuito de aquellas mutaciones al fin posibles en el inmenso burdel creativo de aquella época de ensueño. Como muchos de los agitadores de esta época, Simeon Coxe no procede de un conservatorio de música clásica. Su ocupación es el arte contemporáneo. Incluso expone en el «Museo de Arte Moderno» de Nueva York. Aunque, para comer, trabaja de friegaplatos en un restaurante. Por otra parte, canta y mima la pandereta en un grupo —The Overland Stage Electric Band—, con un batería —Dan Taylor— y tres muy honorables guitarristas. Un día, en el estudio, está divirtiéndose con el oscilador que le ha prestado uno de sus colegas. Delirios bestiales. Sonoridades de cohetes supersónicos. Él y Dan adoran el resultado. Los otros lo detestan. Después de tres meses bajo este régimen sonoro, los guitarristas dejan el grupo, disgustados por tanto cafarnaún groseramente galáctico.

El dúo cambia de nombre, se convierte en Silver Apples y termina de hacer chapuzas... El nuevo instrumento de Simeon Coxe, llamado precisamente «Simeon», consiste en 9 osciladores audio y 86 pedales de control, incrementados con un aparato de radio: los osciladores *lead* y rítmicos se tocan con las manos, los codos y las rodillas, y los 5 osciladores *bass* con los pies. Para seguir mejor las electrocuciones primarias de su amigo, Dan Taylor inventa las «Taylor Drums: «13 cajas,

5 platos y otros instrumentos de percusión que utiliza Danny para desarrollar su propio sistema de pulsaciones matemáticas y crear a la vez el ritmo y la melodía».[11] Resultado: un sonido protoindustrial, sin refinar, ronco e inestético, magníficamente iracundo y repetitivo, con voz lunar y rítmica de guerrero apache. Mediante esas sorprendentes herramientas y ese asumido minimalismo, Silver Apples avanza la esencia del futuro, y suena con el sonido que será imprescindible en el próximo *krautrock*...

En 1968, cuando aparece el primer álbum de Silver Apples, brotan en Alemania las primeras plantas de ese nuevo *rock* alemán, primero con Can, Amon Düül, Psy Free (con un joven batería llamado Klaus Schulze) y *Tangerine Dream* de Edgar Froese, que empuja hasta Plutón la lógica experimental de títulos azimutados de Pink Floyd, como *Interestellar Overdrive*, *Careful With That Axe Eugene* o *Saucerful of Secret*...

Estos grupos se suben a la cresta más alta de las olas psicodélicas de Inglaterra y de Estados Unidos: la libertad, el deseo de mimetizar su *rock*: *free rock*, *post-rock* (mucho antes que Tortoise), o música cósmica, según la expresión de Froese. Funden en un mismo crisol música libre y reivindicaciones libertarias, viven en comunidades anarquistas y se erigen en los heraldos de la gratuidad y de la improvisación de las artes y de las actitudes. En el «Essener Sontag Festival» de 1968 (réplica del festival de Monterey) grupos teutones como Amon Düül, Psy Free y Tangerine Dream se reencuentran con Frank Zappa y su *Mothers of Invention*. Más que imitarle, se inspiran en su trayectoria formal: si vuelan empujados por los nuevos vientos, lo hacen para imaginar mejor su propio lenguaje allí, en Colonia o en Düsseldorf. Al contrario que el mundo anglosajón, carecen de una cultura *rock* que aportar, de ahí que inventen su propia identidad y que, sin tapujos, sean deudores de Stockhausen tanto como de los Grateful Dead o de la Velvet Underground.[12]

«En París aconteció el Mayo del 68, pero también en Colonia: se revisaron muchas cosas —recuerda Holger Czukay—. Teníamos un amigo que había ido a París durante los acontecimientos. Grabó con su

---

11 Extracto de la nota encartada en el primer álbum de Silver Apples, firmada por su representante y productor Barry Bryant.

12 Para más información sobre el nacimiento del *Krautrock*, léase el libro de Julian Cope (él mismo músico *new wave* a principios de los ochenta, *punk* tendencia psicodélica), *Krautrocksampler*, *Op. cit.*

magnetofón los ruidos de la calle, las manifestaciones... Esas grabaciones se utilizaron en el primer concierto de Can, en octubre de 1968. Fue con ocasión de una exposición de Picasso: se nos consideraba un grupo *arty*, y no defraudamos a quienes nos creían interpretando caóticas improvisaciones sobre fondo de *slogans* sesentayochistas y ruidos de combates callejeros... »[13]

En 1970, hora ya de un primer álbum, Tangerine Dream reúne a tres de los más extraordinarios experimentadores de las viejas y nuevas máquinas: Edgar Froese, Klaus Schulze y Conrad Schnitler. En el encarte de esa obra que todavía no ha dado el paso definitivo hacia lo sintético, la correctamente llamada *Electronic Meditation*, colocan una muñeca rota, alimentada por cables y *patchs* de un sintetizador... Al año siguiente, Faust desliza un puño en los rayos X sobre una cubierta diseñada para música de *collages* sónicos... Un álbum raro que se estrena a través de dos trocitos de *I Can't Get No Satisfaction* y de *All You Need Is Love* bajo un carro de combate antes de continuar por medio de sucedáneos contradictorios de piano infantil y de electroacústica *folk* que parecen *samples* de Neil Young en una batidora de legumbres. Estos dos álbumes extremos de Faust y de Tangerine Dream narran los primeros episodios de la historia de la electrónica manchada por la mano de músicos marcianos que viven sin tiempos muertos y gozan libremente... Pero cuentan también la historia de la música concreta vomitada por un *rock* llegado de no se sabe qué región libertaria y que ellos llaman *krautrock* o música cósmica en un hermoso e inconsciente homenaje a los *Globbot* y a los *Saroos* de Joe Meek, de los cuales son hijos maleducados e irreconocibles...

---

13 Extracto de una indispensable entrevista de Benoît Sabatier: «Holger Czukay, Tribalisme électronique», en *Arts Press*, revista citada.

1970-1997. Diálogo en *sampler*

Cómo Can hacía *sampling* antes incluso de que el *sampler* existiera

1997. Alrededor de un vaso los músicos de Can discuten el fin del *sampling* a propósito de su álbum *Tago Mago*, aparecido veintiséis años antes...

Holger Czukay: «*Tago Mago* es una composición sampleada. Pero la idea del *sampling* había sido explorada en la misma época por gente como John Lennon y Spike Jones con su famosa *Jingle Bells* ladrada y cantada por perros».

Michael Karoli: «El perro que ladra en nuestro *Tago Mago* no fue sampleado, simplemente ladró durante la grabación».

Irmin Schmidt: «La idea del *sampling* es más amplia que el mero hecho de grabar y tocar un sonido en una máquina. Durante la grabación de *Mushroom* (recogida en *Tago Mago*), en un momento dado Jaki Liebezeit se puso a tocar muy bajo y, como nuestro material de grabación era bastante primario, se escuchaba más el aliento de los músicos y el ruido del entorno que su instrumento. Utilizamos eso como música y este error —todo sea dicho— se convirtió en un soberbio fragmento atmosférico. Nuestro concepto musical era que el ambiente en el que tocábamos formaba parte del proceso de composición, y ésta es una idea cercana al *sampling*. Todo lo que pasaba a nuestro alrededor (un tren como fondo sonoro, por ejemplo) era incluido en el fragmento correspondiente durante la grabación, siendo, todo el entorno, un *sample*. Esta concepción despoja a la música de su ambición desmesurada y de su sentido sacralizador».[14]

---

14 Extracto de una entrevista de *Can* realizada por Jean-Yves Leloup y Ariel Kyrou, publicada en el número de junio de 1997 del magazine *Coda* y en la Virgin Megaweb. La entrevista, tal cual fue realizada, puede consultarse en http://www.technorebelle.net

1958. Cita dadá zen

Cuchillos, tenedores y ruidos de la calle

Cuando John Cage imagina un diálogo con Satie...

> ¿No es una cuestión de voluntad —ésta, quiero decir, la de prestar atención a los ruidos de los cuchillos y de los tenedores, a los ruidos de la calle— dejarlos entrar? (Si lo prefiere, llame a eso banda magnética, música concreta, música mueble. Todo es lo mismo: trabajar en relación a la totalidad, y no sólo de acuerdo a las convenciones discretamente seleccionadas).
>
> ¿Por qué es necesario prestar atención a los ruidos de los cuchillos y de los tenedores?, le pregunta Satie. Tiene razón. Si no fuera así, la música debería tener muros para defenderse, muros que no sólo necesitarían reparaciones constantes, sino que sería necesario franquear, convocando al desastre, aunque no fuera más que para ir a buscar agua para calmar la sed. Se trata, evidentemente, de que las cosas que se tenía previsto hacer se pongan en relación con las cosas del entorno que no estaban previstas. El mínimo común denominador es cero, donde el corazón late (nadie hace circular su sangre conscientemente)».[15]

---

[15] Cita tomada de la colección de textos de John Cage, *Silence* (Denoël, 1961, 1970) y, más concretamente, del texto Erik Satie, que Cage mismo presenta así: «El texto que sigue apareció por primera vez en la *Art News Annual* de 1958. Se trata de una conversación imaginaria entre Satie y yo mismo. Puesto que Satie murió hace treinta años, no podemos ni él ni yo oír lo que el otro dice. Sus intervenciones están construidas con palabras que le prestó y de extractos de sus escritos».

1937-1998. Manifiesto mundialista

Escuchad el silencio; después, haced repeticiones, repeticiones, repeticiones, repeticiones...

En 1963 —relata Steve Reich— yo seguía los cursos de Darius Milhaud y Berio, pero no me reconocía en esa música tan seca y sin ritmo. ¿Habéis probado ya a patalear sobre Boulez o a silbar con Stockhausen? Yo he crecido entre *hamburgers*, Chuck Berry y el *jazz*. Incluso hice yoga durante diez años. Como mis profesores —a quienes respeto—, comprimía y lampeaba bandas magnéticas, pero escuchaba otras cosas. Fue sin duda por esta razón por la que me fui a Ghana en la primavera de 1970 a estudiar allí percusión con un maestro de la tribu Ewe... Descubrí todo lo que el *jazz* y la música moderna deben a África y al espiritismo. Tres años más tarde el estudio de los gamelans balineses[16] me permitió constatar, todavía, la fuerza de formas musicales no occidentales que utilizan la repetición y la evolución de figuras repetitivas.

---

16 «Gamelan» es música originaria de Bali (Indonesia), a la que da nombre sinecdóquico el instrumento así llamado. Sir Thomas Stanford Raffles, en su *Book of Days (Antiques of The Orient)*, Singapur, 1993, describe e ilustra gráficamente éste y otros instrumentos propios de la música balinesa. Existen, además, numerosas formaciones (en EEUU, sobre todo, sede de la AGI —«*American Gamelan Institute*»)— dedicadas a la interpretación de esta modalidad musical, como, por ejemplo el grupo *Swan Naga* (Australia) o el Duo *Gender Wayang* suizo. En el «Musée Ethnografique» de Ginebra se conserva el gamelan «Kyai Gandrung» y es Lotring, residente en Yakarta, el reconocido maestro actual de música gamelan [*N. del T.*].

En esas pocas palabras Steve Reich resume una pequeña revolución que continúa marcando, con impresión fosforescente, los modos y construcciones del *hip-hop* o del *techno* de hoy. Releed lo dicho por ese maestro de la música llamada «minimalista» o «repetitiva» surgida en los sesenta, hecha toda de enlaces y de embrolladas progresiones. Su perspectiva la enmarca en cuatro movimientos complementarios... Primero, se emancipa de una herencia que respeta —los padres fundadores Boulez y Stockhausen— y manda a freír churros las reglas excesivamente rígidas de la música electrónica contemporánea. A continuación, ya liberado de ese lastre, preconiza un retorno al ritmo, la apertura al *jazz* o al *rock'n roll*. Y tercer propósito, que es el centro de su cambio de perspectiva: reivindica la influencia directa de las músicas y filosofías de otras civilizaciones (de África, de Asia, de la India) Por fin, de estos tres puntos precedentes se deduce un nuevo concepto fundador de la música moderna: la repetición.

Desde mediados del siglo XIX, Fréderic Chopin y Franz Listz manifiestan interés por las músicas populares. Un poco más tarde, cuando el siglo XX comienza, la influencia se hace más poderosa: Debussy descubre la música balinesa, Manuel de Falla bucea en los subsuelos del folklore ibérico, Igor Stravinski viaja al corazón de los ritos populares eslavos y los traslada a la música clásica, etc. Luego llega Béla Bartók. Desde la década de 1920, recopila en las plazas, calles, pueblos o iglesias de Hungría aires y cantos de fiesta. Graba estos respetuosos latrocinios en cilindros de cera con fonógrafos «Edison». Estos aparatos tenían el respetable aspecto de las máquinas de coser «Singer» de nuestras abuelas, con una especie de manga hueca, de cera, que se colocaba en una suerte de brazo y giraba. Este grabador trazaba a lo largo del cilindro un surco, señal que el extraño aparato grababa. La duplicación era imposible, por eso los cilindros convalecían en los archivos de los museos, salvo que inspirasen a algún gran compositor.

Las primeras expediciones etnológicas sonoras se hacen en cilindros de cera en los albores del siglo XX. Pero la cosecha de instrumentos o de músicas, la búsqueda de esos sonidos llegados de otras civilizaciones que parecen extraterrestres (de los chamanes de Siberia a los Dogons) y que redescubre la expedición de Michel Leiris, no arrancan hasta 1925 con la creación de un departamento de etnomusicología en el «Musée de l'Homme».

Gracias a ese trabajo de archivo y a la explosión de nuevos medios de telecomunicación, el mundo se abre. Los creadores tienen a su disposición extraordinarias fuentes de nuevos conceptos de espacio y de tiempo musicales, otros timbres y técnicas instrumentales, nociones que modifican modos, armonías, melodías y ritmos. Y, sin embargo, hasta la década de 1950, son raros los compositores que siguen a Debussy, Stravinski y Bartók en el empleo, la interpretación y la asimilación de esos nuevos indicadores.

1937. «Cage emprende la composición de *Construction In Metal* exclusivamente para percusiones metálicas: gamelans, planchas de metal, discos de freno, etc. Por encima de la hegemónica cumbre que señala la sabia música occidental desde hace varios siglos, explora las dimensiones del timbre y del ritmo, trabajando con células de duraciones que se emparientan en cierto modo con los talas de la música tradicional de la India».[17] En esta obra de John Cage coinciden dos claves: el gusto por el ruido y la influencia de las músicas extraeuropeas. Los talas, de los que habla el compositor y musicólogo Jean-Yves Bosseur, designan los diferentes ritmos posibles en la música indú. Ludión, electrón libre que se burla de los «ismos» tanto como su hermano mayor Edgar Varèse, el estadounidense se aleja de los principios de la música serial, que, no obstante, conocía bien al haber tenido a Schönberg como profesor. Él solo, o casi, descifra el futuro de nuestras músicas. Inventa permanentemente según sus gustos, sin dogmas ni afán de coherencia ideológica, bebiendo en dos fuentes mayores: dadá y zen. Azar y serenidad.

Desde *Three Pieces for Flute Duet* o *Two Pieces*, en 1935, el anarquista de los sonidos procede a la repetición de motivos rítmicos, trabaja en la duración y el recorrido en el silencio. Para él, «el silencio no existe»; por eso le gusta sugerir: «Ve a una habitación insonorizada y escucha allí el ruido de tu sistema nervioso; escucha allí la circulación de tu sangre».[18] En 1952 da a luz *4,33*, pieza de silencio ininterrumpido que prueba a vender a Muzak,[19] sólido especialista en las más desprejuzgadas músicas de fondo que pueda imaginarse.

---

17 Extracto del libro de Jean-Yves Leloup *John Cage*, *op. cit*.

18 Esta entrevista, tomada de *John Cage* de Jean-Yves Bosseur (*op. cit*.), fue realizada por Bill Womack para *Zero*, vol. III (Zero Press).

19 La bibliografía sobre el asunto es abundante; véanse, por ejemplo, J. A. Sloboda, *The Musical Mind: the Cognitive Psychology of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1994; Malcolm Budd, *Music and the Emotions: the Philosophical Theories*, New York, Routledge and Keegan Paul, 1990; e

Cage sólo le encuentra significado a la música en la práctica. No elabora ninguna teoría previa a sus obras, sino que se deja llevar, crea, y de ello extrae, si le apetece, algún haiku filosófico. Algunas de sus partituras están compuestas en forma visual, con raspaduras y extrañas figuras, huecos, como para dejar a los intérpretes o al público la satisfacción de llenar el espacio dejado al abandono. El artista juega con lo lleno y con lo vacío, construyendo *scenarii* donde choca y se entrecruza una multitud de sonidos y de músicas, pirateando sin ningún pudor o tratando a los aparatos de radio encendidos como verdaderos intérpretes. Busca el accidente, ese momento en que el hombre se olvida de sí mismo; de esta manera concibe sistemas en exacta oposición a la voluntad de perfección de Pierre Boulez y de los maestros de la música serial. En los cimientos de su trabajo siempre descansa este doble reflejo: anarquía práctica por un lado y liberación zen por otro... En 1945 siguió durante dos años cursos de budismo en la universidad de Columbia, y extrajo de ellos una conclusión a la medida de su espíritu herético: «Más que tomar el camino prescrito en la propia práctica formal del budismo zen (es decir, sentarse en la posición de loto y respirar) y ejercitar otras cosas por el estilo, decidí que mi disciplina propia era aquella con la que yo me había comprometido; esto es, la creación musical, y que la realizaría utilizando un medio tan estricto como la posición de loto, o sea, recurrir a operaciones azarosas y transferirlas de mi responsabilidad de elección a la de interrogación»[20].

John Cage abre un camino o, mejor, una miríada de caminos al margen de las *ecclesias*. También aquellos por él influenciados siguen una multitud de trayectorias. A principios de los 60, La Monte Young se encuentra con artistas como Ben o Joseph Beuys en el seno del grupo

---

incluso —anque de manera más tangencial— Roland Barthes, *Image Music Text*, London, Fontana, 1982 y Umberto Eco, *Travels in Hyper-Reality*, New York, Picador, 1992. No conozco ninguna edición española de estos títulos ni otras publicaciones monográficas relativas a la música *Muzak* en España [*N. del T.*] «Muzak» se ha convertido en una corporación industrial que analiza y vende el efecto de la música en el rendimiento laboral desde sus diferentes actividades y perspectivas y su aplicación a otros ámbitos puramente terapéuticos. Según su fundador Dan O'Neill, se trata de crear un «ambiente programado para su uso en el ámbito del trabajo»; la clave de la eficacia de Muzak reside en la «progresión de estímulo», un sistema que provee a los trabajadores de una «elevación psicológica» destinada a ignorar otros «ruidos» de efecto pernicioso en su entorno profesional, sustituyéndolo por una óptima disposición del ánimo con los mismos fines; ésta es una movilización no consciente, pues Muzak es una música de fondo concebida para ser oída y no para ser escuchada.

20 En Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, *op. cit.*

Fluxus creado por el pintor George Maciunas, que confiesa sin complejos su deuda con Marcel Duchamp. ¿Su objetivo? Organizar *performances* y otros *happenings concerts*, amparados y sufragados por películas y publicaciones, con el fin de abolir las fronteras entre el arte y la vida y, de paso, romper las que subsisten entre las diferentes disciplinas artísticas. Antiguo saxofonista de *jazz*, La Monte Young siente en él la filosofía dadá y la estética zen que John Cage había desarrollado. En 1958 compone un *Trío à cordes* basado en sonidos sostenidos durante varios minutos. Empapado ya de la mística oriental que abrazará completamente con su *Maison de reve* seis años más tarde, se aplica a la aventura del sonido continuo, «sonido de altura constante para escuchar sobre una larga extensión de tiempo y cuya duración virtual sólo se dirige a la eternidad».[21] Pero el experimentador multiplica los juegos de influencia. Durante el verano de 1959, deja la universidad de Berkeley, «franquea el Atlántico y se dirige en autostop al seminario de música electrónica de Stockausen en Darmstadt»; luego regresa a dadá en 1960: compone *Two Sounds* para banda magnética (sobre el cual, con la incorporación de John Cage, compondrá Merce Cunnigham un ballet) y las piezas haikus neodadaístas *Fluxus*, *Si y Fa sostenido*, *para sostener mucho tiempo* y *Trazad una línea recta y seguidla.*[22]

Merece la pena seguir tirando del hilo de esta madeja para comprender otras filiaciones subterráneas de las músicas actuales. Oyente de Stockhausen, admirador de John Cage y de Marcel Duchamp, La Monte Young fundó en 1962 el «Teatro de la música eterna» junto a dos músicos que se reunirán cuatro años después en la *Velvet Underground*: John Cale y Tony Conrad, viola y violín amplificados, respectivamente. En paralelo a la Velvet, Cale no deja de parir largas piezas de órgano o sonidos electrónicos como *Sun Blindness Music*, en 1967, o *The Second Fortress* un año más tarde. Como anécdota histórica, digamos que *Sun Blindness Music* dura más de cuarenta minutos, lo que la asocia aún más con una mutación urbana de raga indú que con una delicia de *pop* acidificado. El concierto para *feedback* que publicará Lou Reed en 1975 —*Metal Machine Music*— no está lejos. Pero volvamos

---

21 Homenaje a Daniel Caux, gran especialista en las vanguardias musicales estadounidenses y, más ampliamente, en todas las corrientes de la música contemporánea. Este texto, así como otras informaciones, están tomados de su artículo «Des jeux avec les sons: techno et minimalisme», aparecido en el número especial de *Art Press*, *op. cit*.

22 *Ibídem*.

atrás: nadamos en el océano de las vanguardias, en un mar donde se forman el sentido y el sinsentido del futuro. Los dos John —Cage y Cale— se saludan. Real o virtualmente, se encuentran allí con Robert Rauschenberg, artista *pop* que ha organizado espectáculos con Cage desde finales de la década de 1940 y, seguramente, con Andy Warhol, también artista *pop*, mentor, por otra parte, de la Velvet y a quien se verá diez o quince años después en el *Studio 54*, templo del *disco*. Entre esos personajes se diseña lo que en ciencia se llama un nuevo paradigma: la repetición y la hipnosis antes que el catálogo, la canción o la composición clásicos, bajo el sello de la doble digestión de los frutos eléctricos y comerciales de la industria, pero también de la herencia estética y filosófica de África y Oriente.

Volvamos a La Monte Young para tirar del hilo de otras madejas y linajes inéditos. Comencemos por Richard Maxfield, un personaje con frecuencia olvidado (sin duda debido a su prematura desaparición en 1969) entre la galaxia de los compositores de música minimalista. «Richard fue mi profesor en el terreno de las músicas electrónicas», y un «increíble maestro de la manipulación de las bandas magnéticas»,[23] cuenta Young. Escuchad su *Sine Music* (*A Swarm of Butterflies Encountered Over The Ocean*), enteramente concebido a partir de ondas sinusoidales en 1959: creeríamos estar degustando un delicado y opíparo aperitivo de experiencias de La Monte Young sobre el sonido continuo. En 1960, Maxfield corta y tritura la voz de un predicador del Nuevo Mundo para su obra *Amazing Grace*; después firma, un año más tarde, *Steam IV*, una obra «creada mediante el tratamiento de grabaciones sobre manipulaciones del vapor captadas en los radiadores»[24] de su apartamento neoyorquino.

Según David Toop, a partir de la actuación de la mujer de John Lennon —Yoko Ono—, Richard Maxfield se convertirá en una de las mayores influencias de la psicodelia y, particularmente, sin duda, del título más «concreto» de los Beatles (ya sabéis, al que todo fan del *pop* que se precie se lanza: el «álbum blanco»: *Revolution Nº 9*).

---

23 Homenaje a Daniel Caux, gran especialista en las vanguardias musicales estadounidenses y, más ampliamente, en todas las corrientes de la música contemporánea. Este texto, así como otras informaciones, están tomados de su artículo «Des jeux avec les sons: techno et minimalisme», aparecido en el número especial de *Art Press*, *op. cit.*

24 Extracto del libro de David Toop, *op. cit.*

El minimalismo estadounidense jamás había constituido un dogma, y menos aún una escuela. Con *One Plus One* en 1968, obra para solista golpeando los dedos sobre una mesa, Philip Glass parece inaugurar sus bailes repetitivos en una suerte de saludo a John Cage. Pero simplifica sçu herencia. Su música vibra en mil colores y múltiples instrumentos, violines o venus, y talantes tanto europeos como africanos, pero no crea huecos en los que el oyente pueda precipitarse. *Music With Changing Parts*, en 1970, desvela desde su aparición las claves de sus cantos: una línea melódica, un esqueleto rítmico poderoso y módulos sonoros que gravitan alrededor, cabalgando en paralelo y cambiando gradualmente.

Steve Reich cultiva una forma similar, aunque más compleja, y a la que añade detalles formales que explican su popularidad entre los popes más evolucionados de la nueva era numérica, de Coldcut a DJ Spooky. Desde 1965, samplea las exhortaciones de un predicador negro pentecostista de San Francisco y crea *It's Gonna Rain*, uniendo, triturando y respetando, como otras tantas formas rítmicas, los gritos y las palabras del personaje. Inventa «el procedimiento musical del 'cambio de fase', que será el único puesto en práctica: dos magnetófonos reproducían simultáneamente dos grabaciones idénticas colocadas en cinta y perfectamente sincronizadas; se frena uno de los dos aparatos y se obtiene primero un efecto de eco; se le frena otra vez y el cambio de fase da nacimiento gradualmente a nuevas figuras musicales».[25]

Cuando se habla de minimalismo propiamente dicho, Reich no lo discute, mientras que Glass siempre prefiere subrayar la idea de «estructuras repetitivas», expresión que, por el contrario, no armoniza del todo con el sonido continuo de *La Monte Young*... Parafraseando a Deleuze y a Guattari, más que de corriente «minimalista», podría hablarse de un rizoma que extiende sus raíces desde los padres de la música electrónica hasta los grupos *hippies* como Grateful Dead y sus interminables conciertos, todo ello salpicado por el espíritu del *jazz*, de África y, sobre todo, de la música indú. Constatémoslo: esos antecesores de la repetición evolutiva han desempeñado un papel concluyente en la transmisión a los *hippies* de los virus dadá y zen, aunque el LSD del doctor Timothy Leary no hubiera existido nunca. Aun a riesgo de parecer un obseso, sobre este asunto viene de nuevo a mi memoria el

---

25 Daniel Caux, «Des jeux avec les sons: techno et minimalisme», art. cit.

nombre de un grupo: ¡Can! ¿Azar? ¿Anarquía mesurada? ¿Repetición? ¿Éxtasis? ¿Ritmo de batería regular y repetitivo? ¿Mezcla de influencias étnicas y de improvisaciones bárbaras? ¡Can!, os lo aseguro, este rosetón del *krautrock* se agita en una de las extremidades del rizoma del arte repetitivo y minimalista, y, no lejos de la raíz, John Cage.

Una última figura falta en el cuadro, en el centro del rizoma: Terry Riley. Primer hilo de la madeja: en los años 50 Terry Riley era pianista de *jazz* y confiesa una verdadera pasión por John Coltrane. Su elección no es azarosa. La influencia de las músicas orientales y, ante todo, africanas atañe al *jazz* antes incluso que al *rock* o a las músicas contemporáneas. Esto tiene un doble efecto: los fragmentos se amplían y las palabras acuden a ellos en un «eterno retorno». En 1961 esta contaminación se manifiesta en Coltrane a través al menos de dos títulos: Africa, con sus juegos de poliritmias entre las baquetas de Elvin Jones, la pulsión de dos bajistas y la jungla intrincada de los metales, tuba, trompas, trompetas y demás trombones; *India* conforma su inspiración sin ambigüedades en el sitar indú y ese extraño instrumento con sonido de flauta nasal que toca el bajista Ahmed Abdul-Malik. Tres años más tarde, en el extraordinario *A Love Supreme*, el saxofonista Riley lleva más lejos aún su vena incantatoria ejecutando la repetición de motivos vocales y motivos rítmicos.

Riley incorpora al *jazz* la evidente influencia de John Cage, a quien venera tanto como a Coltrane. Por otra parte, La Monte Young resulta ser su compañero de clase en la universidad de Berkeley al final de la década de 1950. Sería poco decir que Riley riza el rizo: en 1960 pone en cintas repetitivas ruidos de unos pasos o de una botella de vino cayendo en su habitación generados al azar, y compone *Mescalin Mix* para la compañía de danza de Anna Halprins. Dos años después, superpone grabaciones del trompetista Chet Baker en el teatro «Récamier» de París, luego retoma este método para su obra instrumental *In C*, compuesta de una orquesta en la que se encuentra Steve Reich.

Compositor minimalista casi clásico con *In C* u obras más tardías como *Salome Dance For Peace*, que interpreta el *Kronos Quartet*, Terry Riley continúa siendo un hombre de escena, y en ella trasciende esa pasión por la música clásica indú que le induce a estudiar las tablas y a reunirse, a principio de la década de 1970, con el gurú Pandit Pran Nath. Inspirado en los ragas, el antiguo pianista de *jazz* lleva el arte de la repetición hasta las cimas del éxtasis. Utiliza las mismas fórmulas que

sus pupilos Steve Reich y Philip Glass, pero con un cuerpo que transpira una simplicidad y un calor pop que le permiten traspasar las fronteras entre géneros musicales hasta irritar a muchas de las figuras de la música contemporánea que, sin embargo, aprecian a Cage, más arduo de escuchar. En la segunda mitad de la década de 1960, provisto de un harmonium o de un órgano eléctrico, a veces incluso de un saxofón y siempre de un magnetófono de bandas para crear efectos, se descalza, descansa unos minutos e improvisa, en solitario, conciertos que duran ¡desde las diez de la noche hasta las diez de la mañana ante numerosos grupos que acuden con sus sacos de dormir! Éste es el mismo público que pasa de sus efervescencias nocturnas a las de Jefferson Airplane, a las de Carlos Santana o incluso a las de Miles Davis. Uno de sus biógrafos en la Red habla de él como de un precursor de las *raves underground*, que duran toda la noche y que seguirán así decenios más tarde».[26]

¿Es esto ir demasiado lejos? Habría que ser un experto para hablar de filiación directa. Aunque... escuchad *A Rainbow In Curved Air* (uno de los más hermosos conciertos de finales de los sesenta) para órgano y clavecín eléctrico y poned a continuación los cinco últimos minutos del *Autobahn* de Kraftwerk, absoluta obra maestra estampada en 1974 e influencia reconocida de los orfebres del *techno*. El sonido de teclado, el encanto vicioso de las repeticiones, la cabriola de las líneas melódicas que seducen al cerebro y ya no lo dejan. Se diría que son dos fragmentos hermanos, como si *Autobahn* hubiese vestido de claxons de automóvil y de un alma electrónica la improvisación al órgano de Terry Riley. ¿Azar, creéis? Pedid a Daniel Caux, experto en todas las categorías de nuevas músicas, que os cuente el abrazo entre Terry Riley y los dos fundadores de Kraftwerk y ya no hablaréis de azar; al menos, no en este caso.

---

26 Esta biografía se encuentra en la siguiente dirección: Léase igualmente la entrevista de Terry Riley en el sitio «Rhytmos»: http://www.qaswa.com/rhytmos/terry.html

Pista tres

En las raíces de la música *dance*

Los precursores del arte de los platos y de las nuevas locuras dance: King Tubby y los Sound Systems de Jamaica, Kool DJ Herc y los fundadores del hip-hop, Francis Grosso, el soul y el Philly Sound.

Años cincuenta. Historia paralela

Bajo las chozas de Jamaica es donde crecen las raíces de la cultura *dance*

Lo nuevo raramente nace de la opulencia y de la lectura de guías de alta tecnología. Nos encontramos a mediados de la década de 1950, en los guetos de Kingston, capital de Jamaica que parece crecer como una plantación de champiñones y respirar como un insecto ataviado de miles de pequeñas luminarias. Duele creerlo viendo esos laberintos de chozas de madera o de ladrillo improvisadas y de baldíos tropicales, pero es aquí donde se inventan —al albur de creativas holganzas— las técnicas y conceptos piratas de la cultura *dance*, del *Djing* al *sampling* pasando por el *remix*.

¿Por qué Kingston? ¿Por qué Jamaica? Hagamos de Montesquieu durante una semana: de psicólogos históricos y geográficos... Observemos un mapa: la isla es la boca de las Caribe, al sur de dos ojos, pintados a lo Picasso, que forman Cuba y La Española bajo la cabellera de las Bahamas. Colonia británica hasta comienzos de la década de 1960, fue el centro de distribución del tráfico de esclavos negros hacia América del Sur. Sigamos el estereotipo: una oreja abandonada para siempre en las junglas y las sabanas del África negra (el otro giro violento hacia Occidente) y un corazón enfebrecido por los trópicos. Añadidle un dato: el enlace Kingston-Londres mediante el primer vuelo directo en avión desde la postguerra y que esta circunstancia comunica un lado y otro del Atlántico desde la década 1950. Después, la proximidad de los estadounidenses, cuyos ricos átomos se concentran al norte de la isla. Y, después, la magia de los ancestros africanos... Y, después, la pasión de los muchachos... Y, después, baile... Y, después...

Para crear un *sound system* con poca cosa basta un giradiscos, un amplificador y unos cascos potentes para hacer escupir los bajos al aire libre. Luego el DJ, con un micro si es posible, para sazonar lo principal de algunas rimas. Y los danzantes, por supuesto. Esta pequeña historia de desmadejamiento comienza al final de la década de 1940 y resulta mucho más barata a los organizadores que la contratación de una orquesta al completo. Los *sound systems* de los guetos de Kingston, financiados generalmente por los minoristas de venta de alcohol —cuya generosidad es más que interesada— suministran carburante a las píldoras del éxito del *rhytm and blues* estadounidense. *Bullshit*: a mitad de la década de 1950, ya no da casi gasolina al *R & B* de los Estados Unidos; la culpa la tiene el nuevo carburante de los *yankees*: el *rock'n roll*. Los productores de la isla se ponen entonces a construir sus propias copias *R & B* para satisfacer a su público; pero con una condición: que el sonido golpee hasta las nubes. ¡Que se escuche sobre todo el bajo y la batería!

¿Bajo y batería? ¿*Drum'n bass*? ¿Que esta música antes llamada *jungle*, este cóctel de hierro *techno* y de fuego *groovy* encanta las ramificadas pistas de Londres a mitad de los noventa? Sí, pues desde este manifiesto primario de los *sound systems* jamaicanos, todo el *dance music* sostiene sus variaciones sintéticas sobre la base medular del bajo y la batería. Por su denominación y su estética, el *drum'n bass* resume la esencia del *ska* y del *reggae*, del *hip-hop* y del *trip-hop*, del *R & B* y del *big beat*, del *techno* y del *house*...

Las evoluciones musicales siempre se desarrollan en varios períodos de tiempo y en varios territorios antes de fundirse en una misma revolución... Por un extraño recorrido de la historia, en las décadas de 1950 y 1960 los *sound systems* de Jamaica se trasplantan para responder mejor a la sequía de sus fuentes, a los modos demasiado secos del *rock'n roll* que rechazan importar. Extraño cruzamiento: mientras los artistas estadounidenses conjugan desde entonces su música en modo repetitivo y mundialista, cambiando formas lineales contra los ciclos del «eterno retorno», los lampistas caribeños reinventan una pulsación esencial, modificando sus ritmos, siempre más hipnóticos, antes de enviarlos al planeta anglosajón. Y mientras los jamaicanos plagian la cultura *dance*, en su casa, sin pedir nada a nadie, el *pop* occidental se estimula con delirios psicodélicos y hace estallar sus fronteras de géneros y experiencias contemporáneas, abriendo un camino caótico a los matrimonios iconoclastas de las futuras músicas populares.

Cuando vuelan hacia Nueva York, Bristol o Londres, los jamaicanos llevan en sus maletas ese corazón de bajo y batería nacido de su *mix* vital. En su bolsillo sólo esconden la *ganja*, el *reggae*, el *dub* y los *sound systems*... Llegan con esas semillas de resistencia, de ironía tropical y de bailes que van a crecer en los guetos del Bronx o en las calles de Bristol con los Afrika Bambaataa y los Massive Attack. Y propagan así una cultura *dance* que se mezcla con una cultura *pop* preparada para cualquier tipo de experiencia tras su fiebre *hippie*, para una saga a años *sampling* de los «loros» tan nuestros, de ese infierno en *Neuneu* donde se está condenado a cantar eternamente «El baile de los patos».

1967-1972. Incidente técnico

De un error nació el *remix*. Después King Tubby creó el *dub*

En 1967 el mundo es *rock*. O *pop*, que viene a ser lo mismo... Jamaica pertenece al folklore y el *reggae* a lo que más tarde serán las radios de la «música del mundo». Nadie imagina lo que se fragua en sus *sound systems* y en sus *dance halls*, equivalente, más o menos bricolado, de nuestras discotecas.

«A la cabeza de un *sound system* bautizado *Supreme Ruller Of Sound* —escribe el periodista y DJ Vincent Tarrière— un tal Ruddy Redwood logra hacerse un hueco en Spanish Town, antigua capital de Jamaica, gracias en gran parte a su relación con un tal Duke Reid: éste le proporciona *dubplates*, esos discos grabados sobre acetato, ejemplares únicos, destinados al uso específico de los *sound systems*. Duke Reid es un hombre poderoso, un capo. Antiguo policía reconvertido en comerciante de alcohol, tiene fama de ser duro de pelar, no dudando en emplear la fuerza para acobardar a sus competidores. Pero su reputación la debe, sobre todo, a su faceta de productor, entonces en la cima de su actividad.

«Un día de 1967, cuando Ruddy llega, como de costumbre, a comprar sus *dubplates* al almacén de Duke, el empleado encargado de grabar el disco olvida, desafortunadamente, apretar el botón que conecta la pista sobre la que han de grabarse las voces. Graba, en cambio, sin querer, una versión instrumental de *On The Beach*, una cuña de los *Paragons*, y se la entrega así, amputada, a Ruddy. De un simple

error nace el *remix*. Cuando Ruddy ejecuta ese *dubplate* por primera vez, la reacción del público es inmediata: repite coralmente la letra de la canción. Ruddy pide entonces otros temas instrumentales a Duke Reid. De inmediato, comprendiendo Reid el naciente interés por este tipo de música, publica, a su vez, versiones instrumentales de éxito contenidas en el catálogo de su propio sello («Treasure Isle»). Otros productores lo imitan. Desde 1970 estos *remixes* (o «versiones», según la terminología entonces en uso) ocupan las caras B de todos los singles publicados en la isla».[1] La invención del *remix*, que brillará en las pistas *disco* cinco o seis años después, antes de llegar el torbellino imperativo del *techno* y del *house*, se debió, pues, a un error. Y luego vino el clamor de las pistas de baile, aplaudiendo el olvido de un ingrediente como glotones devorando la tarta de manzana errónea de Madame Tatin.

King Tubby (Osbourne Ruddock es su verdadero nombre) ocupa el primer lugar si se han de contrastar los maravillosos estragos que producen en el público sus «versiones» nacidas por intervención de la Divina Providencia. Tubby es, en efecto, un lampista de genio notable como técnico, ingeniero de sonido y grabador de *dubplates* en el negocio de Duke Reid. En 1968 crea su propio *sound system*, el «*Home Town Hi-Fi*». Gracias al talento de un joven DJ —*U Roy*— que irrumpe en el arte de la *tchatcha* o *toasting* —antecedente del *rap*— la «*Home Town Hi-Fi*» se consolida, tanto que es reconocida por su sólida calidad técnica, habiendo bricolado Tubby sus altavoces de forma que pudieran separarse los sonidos agudos de los graves.

King Tubby monta entonces su estudio en el número 18 de la Dromilly Avenue, en West Kingston. «Se accedía a él atravesando un jardín yermo donde se secaba sobre un tendedor ropa de encaje apolillada. En aquella pieza minúscula *Tubby*, hombre de cabeza rapada, con falso aire de Joe Turner, vigilaba una consola (...) Detalle absurdo: una enorme lámpara de arambeles de vidrio vulgar —copia horrible de las que iluminan los salones de Versalles— se balanceaba cada vez que zumbaba el bajo».[2]

---

1 Extracto del artículo de Vincent Tarrière «Le reggae est le blues de notre fin de siècle», en el número especial del verano de 1998 de *Inrockuptibles*: «Reggae & Descendance». La ayuda de Vincent Tarrière, gran conocedor del *dub*, del *reggae* y del *breakbeat*, ha permitido corregir muchos de los errores de estas narraciones prehistóricas.

2 Extractos del artículo de Francis Dordor «Kingston 2000», en *Ibídem*.

En ese decorado excéntrico y vetusto King Tubby instaura el *dub*, pequeña revolución filosófica en el mundo de la música popular. Herético entre los heréticos, este bricolador insensato se apropia de las «versiones» e incluso de las canciones originales, las reduce, con una escoba sonora, a una base bajo-batería y las tritura sin pedir permiso a nadie; lo hace después con sus puntas de alambre mecánicas, gracias a la mesa de mezclas y al magnetofón de cuatro pistas que adquiere en 1972. Entre los yerbajos y los encajes colgantes, los productores le entregan una grabación. Delante de ellos, en tiempo real, sobre su consola, este rey sin corona extrae de sus temas tres, cuatro, cinco, seis versiones *dub* diferentes... Pone un eco aquí, una reverberación allá, manipula los bajos, ratea un sonido recauchutado, borra la batería y encaja otras, invierte acordes, hace girar las bandas magnéticas al revés, las ralentiza, añade un bip-bip telefónico, una sirena de bomberos, un rebuzno de mula. A cargo de los productores, una vez abandonado el extraño *fast service* de King Tubby, queda la elección de los *dubs* que conservarán y figurarán en la cara B de sus singles. Nuestro hombre abre el camino a una dinastía de príncipes de la invención sonora, tales como Errol Thompson, el ingeniero de sonido de los estudios «Randy's», o Lee Perry, que emprende su propio vuelo tras haber dejado a Tubby guisar sus primeras sopas de bajo y batería. Fértilmente inspirado o seco como un vejestorio, King Tubby se divierte; hijo de África, es el antecesor del *techno* y del *hip-hop* antes de la era *techno* y *hip-hop*, descendiente involuntario de los encoladores y desencoladores de palabras y objetos del movimiento dadá.

1971-1972. Manipulación pre-*disco*

La primera herejía del DJ Francis Grosso

Durante la edad de oro del *rock'n roll* los DJs de radio aullaban lanzando los últimos Elvis o Chuck Berry, divinas perlas que ni siquiera el célebre Wolfman Jack se permitía tallar en su taller. A lo más juzgaba al DJ como una rareza que él descubría entre lo peor de la densidad de población de la pista de baile. Pero, a principios de la década de 1970, en uno de los clubs de su circuito, el DJ Francis Grosso se sirve por primera vez de dos platos como de un instrumento primitivo y superpone a *Olatunji* y Bobby Bird, *Led Zeppelin* y una línea de bajo de *Chicago*. Como peladuras de herejía, Grosso y sus adeptos recortan las hostias de vinilo que habían jurado adorar a guisa de disciplinados sacerdotes. Los DJs no tardarán en hacer su revolución.

Mitad de los años setenta. Error de interrupción

Cómo la madre del pequeño Theodore le hizo inventar el *scratch* y le permitió convertirse en *Grand Wizard*

> Yo tenía trece o catorce años. Acababa de entrar en casa después de un paseo y escuchaba un disco. De repente, mi madre llama a la puerta. Inmediatamente, paro la música... Ella abre y me dice algo. Pero, mientras me hablaba, me puse a mover el disco de atrás hacia adelante; luego de delante hacia atrás. De hecho, incluso después de haber parado la música, me apetecía volver a escuchar el *groove* que transcurría y que cautivaba mi oído antes de que mi madre llamara... Entonces le hablé a la vez que escuchaba el disco con ese solo movimiento de ida y vuelta que acababa de hacer... Y me dije: ¡Vaya! Esto suena bastante bien. Algo después volví a repetir el movimiento de atrás hacia adelante y de delante hacia atrás; lo ensayé... Había llegado el *scratch*.[3]
>
> *Grand Wizard Theodore* en la película *Battle Sounds*

---

[3] Extracto tomado del sitio http://www.turntablism.com

1973-1977 Arqueología *hip-hop*

Kool Dj Herc inventa el *breakbeat*, después Grandmaster Flash se mezcla con él

1973. En el Bronx...

Clive Campbell, un joven jamaicano desembarcado seis años antes en Estados Unidos, organiza sus primeras veladas bajo el nombre de Kool Dj Herc. Esas fiestas se celebran primero en el recinto común del edificio donde vive, pero pronto Herc traslada todo su equipo —platos, micro, sono— al exterior para las primeras *block parties*, fiel en esto a la tradición jamaicana de los *sound systems*.

Al principio, Herc interpreta principalmente *reggae*. Sin embargo, en seguida percibe que el *funk* armoniza mejor con el gusto de su público. Algunas partes de los discos que pincha —por regla general el *break* instrumental, aunque no siempre— parecen colocar a los pisteros en un estado casi extático. Es ahí donde interviene el genio de Kool Dj Herc, cuando descubre que con dos platos y una mesita de mezclas y a costa de algunas sabias manipulaciones, puede prolongar a su gusto esas porciones de felicidad destinadas al público, cuya longitud raramente excede dieciséis compases en su formato original. A diferencia de Francis Grosso, Dj Flowers o Pete Dj Jones, que buscan mezclar los discos de la manera más delicada posible, *Herc* los *cut*, es decir, que pasa del uno al otro cortándolos limpiamente. Es él el primero en demorar la progresión de un tema para saltar directamente en esos cuatro, ocho o dieciséis compases de locura rítmica que encienden el *dancefloor*; es él el primero en barrer con un giro de muñeca melodía, arreglos, palabras, estribillo, breve... todo lo que *a priori* da valor a una canción —al menos para una mentalidad convencional— mediante la sola búsqueda del ritmo puro e inalterado, y eso casi diez años antes de la aparición de los primeros *samplers*».[4]

---

[4] Este relato está recogido en la primera parte del antológico artículo de Vincent Tarrière sobre la historia del *Breackbeat* publicado en el número 4 (mayo de 1998) del mensual *Vibrations*.

Desde un punto de vista histórico, Kool Dj Herc es el primero. Él es el ejemplo. El origen de la epidemia. Se vuelve a sus *block* parties como a una práctica ritual: orejas grandes abiertas que explosionan bajo la ferocidad del sonido. Ciertamente, Kool Dj Herc inventa el *breackbeat*, pero no se puede en ningún caso acreditarlo como el único culpable de la puesta en órbita del *hip-hop*, esa ciencia hechizadora del baile de los vinilos, de los hipos de emoción y de los jadeos rítmicos, radical antítesis de las buenas maneras de la canción *pop*. A su nombre, en lo alto del podio, hay que añadir el de dos maestros Dj del Bronx, también ellos de ascendencia jamaicana: Afrika Bambaataa y Grandmaster Flash. Bambaataa —«Bam» para los amigos— es el «Maestro de los discos». Posee un profundo conocimiento de los vinilos y de sus inéditas uniones. Y su arte del *cocktail* multicolor le permite combinar en un mismo océano de energía todos los géneros: *funk* y *R & B*, pero también *reggae*, *rock*, *disco*, *jazz*, *calypso*, merengue, *ska*, músicas latinas, variaciones étnicas y a continuación *punk* y *new wave*, etc. Flash, el tercer hombre, es el brujo de la técnica, el capo del tempo: es él quien crea el lenguaje, la gramática del *hip-hop*. «Herc tenía un sonido poderoso, pero no mezclaba muy bien —cuenta Grandmaster Flash. Hacía *breaks* muy cortos, pero sonaban blandos. No utilizaba auriculares para preparar el disco siguiente. Disponía de una entrada para poner cascos, pero me acuerdo de que nunca los tuvo puestos».[5]

«*Flash is fast, Flash is cool*», canta la rubia Debbie Harry, criatura del grupo de *punk* arrastrando a Blondie sobre el disco. Delgado y elegante, espectacular por su maestría con los platos y por su estatura principesca, Flash no es un *rock star*. Es un sabio loco. Se educó en el sur del Bronx. Ni es calvo ni va trajeado como los venerables investigadores del «Columbia Princeton Electronic Music Center» y, sin embargo, cuando busca, tritura, monta, desmonta y remonta la tostadora de pan estropeada, la cadena hi-fi reparada o el televisor brinqueante, se les parece. De adolescente, Flash obedece a sus obsesiones. Bucea en la discoteca de su padre (que le está prohibido; pero apechuga con las consecuencias). Cuando su madre le da dinero para comprarse ropa, compra discos. Le da lo mismo el asesinato verbal de la madre cuando luego los vende. ¿Sus amigos? Los elige en función de la colección de discos de sus

---

5 Las entrevistas con Grandmaster Flash se han tomado de un artículo aparecido en el número 41 del mensual *Vibrations* (febrero de 2002), traducido a partir de un texto de David Toop: «The Rap Attack, African Jive To New York Hip-hop» (Serpent's Tail).

padres. Le tiene sin cuidado que luego le vuelvan la espalda. De todos modos, prefiere pasar las noches lampeando sin sueldo circuitos en su habitación transformada en laboratorio. Su madre, más sensata, lo ha matriculado en una escuela para aprender técnica electrónica: la «Gompers Vocational and Technical High School».

Nada de accidental en Grandmaster Flash. Lo genial intuitivo lo personifica Kool DJ Herc. Flash sabe dejarse mecer por los ritmos, pero primero observa, estudia, analiza como un físico de partículas elementales. Prueba, sobre todo, a unir el hallazgo sorprendente de su hermano mayor *Herc* con la fluidez del tempo de maestros del arte *disco* como Francis Grosso o Pete DJ Jones:

> Me encontraba en una fase de experimentación, ensayaba con el ensamblaje de los *beats*, pero era necesario poder escuchar el otro plato antes de mezclarlos. Fue entonces cuando encontré a Pete DJ Jones. Era un tipo grande de casi dos metros. Mezclaba sentado y sus rodillas eran ENORMES. Yo me decía: ¿cómo llega a coger los discos y a encadenarlos en el ritmo? Tuve finalmente el valor de preguntarle si podría tocar con su equipo. Creo que respondió «no» dos veces. Pero él había oído que yo tocaba para los chicos del barrio y, después de algunos minutos, me dejó utilizar su equipo. Me explicó cómo usarlo y, con gran sorpresa mía, podía escuchar lo que sonaba en el otro plato antes de tocar para el público. Sabía lo que había detrás de ese truco porque estudié electrónica. Sabía que en el interior de la caja había un único polo con dos conmutadores juntos, lo que significaba que, cuando el polo quedaba en el centro, permanecía apagado. Cuando estaba a la izquierda, se escuchaba el plato izquierdo y, si estaba a la derecha, el plato derecho. Tuve que ir a un almacén de electricidad para encontrar mi polo con dos conmutadores, cola especial para fijarlo a mi mesita de mezclas, un amplificador y unos cascos. Cuando hube reunido todo eso, salté de alegría. ¡Ya está, ya está, ya está! ¡Ya sabía mezclar![6]

Y Flash sigue experimentando, «scratchea», mueve los discos al revés, corta, recorta y lanza nuevas síncopas. Toca en los parques, gratuitamente. Después en un club modesto, el *Back Door*, hasta la apoteosis del *Audubon* en septiembre de 1976: la sala, con tres mil personas, se inflama durante toda la noche. Hasta tres años más tarde no saldrá el primer disco de *hip-hop*, seis años después de los primeros fulgores de Kool DJ Herc. El nuevo arte de las calles todavía es *underground*.

---

6 *Ibídem*.

1972-1978. Parte almibarada

De las Temptations al *Philly Sound*, el *soul* cambia entre esplendor de arreglos y anhelos acústicos

Primeros días del año 1978. El teléfono suena en las oficinas de «Whitfield Records» en Los Ángeles. «¡Oiga!, aquí Kraftwerk, en Düsseldorf. Buscamos un ingeniero de sonido para la mezcla de nuestro próximo álbum...»

Para que la anécdota se inscribiera para siempre en la leyenda de la música, Norman Whitfield debería haber cogido él mismo el aparato y luego ir personalmente a los estudios «Kling Klang» y arrojar su alma entera en *The Man Machine*, joya rojinegra de los cuatro androides teutones. Bucear en la esencia del soul en el corazón del *blues* robótico. Pero no, cuando el timbre suena en la costa oeste hace ya tres años que el chamán de las Temptations no alcanza el nirvana en los estudios «Motown»; desde su traslado de Detroit a Los Ángeles en 1973, no es más que una sombra de su glorioso pasado. Este mismo año precisamente, en el más famoso de los sellos del *soul*, Norman Whitfield deja levantado un monumento en forma de epitafio futurista: *Masterpiece*, formidable continuación del ya brillante *All directions...* Cuando se anudan las voces doradas de las Temptations en torno a percusiones primitivas, venus felinas y siderales violines, el bajo escande y los teclados maúllan una danza suave y obsesiva que se prolonga más allá de trece minutos. Por otra parte, en *Law Of The Land* o en *Plastic Man*, ese trance sofisticado constituye una premonición de la música disco, antecedente del *house* y del verdadero fervor *techno*. Kraftwerk, objetivamente tan alejado, se parece a un auricular de ese psicodelismo de seda *black* para clubs en la fiebre suave, orquestada por el maestro arreglista y compositor Norman Whitfield.

Regreso al invierno de 1978. Es Leanard Jackson, uno de sus más fieles alumnos, quien vuela a Düsseldorf y a las circunvoluciones sintéticas de *The Man Machine*. El hombre de «Whitfield Records», que no conoce al cuarteto blanco del Rühr, descubre su extraño cóctel numérico. Duda por un instante del color de la piel de los creadores de esas líneas rítmicas: ¿Kraftwerk? Son cuatro músicos negros.

Entre siete y diez años después, en Detroit, el *black* Derrick May, enamorado de los Hombres Máquina, no habla de *techno*, sino de *technosoul* para definir su arte electrónico.

Por su parte, el house de Chicago o de New Jersey saca agua del *soul* como el alquimista de sus burbujas metálicas transfiguradas. Dentro de esta materia preciosa, la primera referencia se llama *Philly Sound*. Sus adoradores le profesan un culto inquebrantable. El género nace en Filadelfia a principios de la década de 1970, bajo la batuta de dos magos del sonido, compositores y arreglistas: Kenny Gamble y Leon Huff. De su antro —el «Sigma Sound Studio»— salen las joyas de cuerdas hechizadas y ritmos desordenados, las perlas de miel vocal y de arena bronceada de Billy Paul, de *MFSB*, de *O'Jays*, de Intruders, de *Three Degrees* o incluso de Harold Melvin con sus Blue Notes y el gran Teddy Pendergrass...

Último jalón de la música soul tras la «Motown» y sus arreglistas de éxitos, el *Philly Sound* se desarrolla paralelamente a las largas y suntuosas derivaciones post-psicodélicas de Isaac Hayes o de Sly and The Family Stone, que coloca, en 1974, una vulgar caja de ritmos en medio del tema-título del álbum *There's A Riot Goin' On*, estampando las angustias urbanas de un *funk* que se consume en torno a un esqueleto de metal repetitivo, premonitorio de las tendencias *hip-hop* o incluso *house*. De un lado, una música sucia, mestiza y sofisticada para apasionados inconscientes. De otro, con el Philly Sound, una música pura, cálida y plena para enamorados conscientes. Baño de éxtasis vocal que se nutre de la esencia misma del canto gospel. Romanticismo profundamente *black* que, sin embargo, seduce a los Blancos.

«El *Jersey Sound* era mucho más *soulful* y, por tanto, vocal, próximo a los setenta y al Philly Sound, mientras que la producción neoyorquina siempre fue —y permanece— bañada por efectos de moda diversos», explica Michael Cameron, de «Smack Productions».

En medio de la pista del club «Zanzibar», en New Jersey, cuando prestáis oído a las voces que vibran bajo las piernas del DJ Tony Humphries, nadáis en el *Philly Sound*. Que éste haya sido transmutado

por el disco neoyorquino en 1976, acelerado por la highenergy en torno a 1982, luego coloreado por las rudas máquinas del *house* de Chicago a partir de 1985, no modifica en nada esta verdad: muchas de las actuales voces del *dancemusic*, del *house* o incluso las de su pariente *gospel*, —el *garage*—, vienen de ese *soul*.[7]

[7] Homenaje a Didier Lestrade y Pascal Raciquot-Loubet, cuyo «Planète Dance», en el número especial de *Rock & Folk*, aparecido en 1991, ha inspirado fundamentalmente este apartado.

Pista cuatro

A la gloria de los primeros juglares del artesanado electrónico

A esos locos y a esos obsesivos que sembraron las semillas del futuro: a los desconocidos de la «música a metro», a los iluminados de los años setenta y a ese descodificador del jazz llamado Miles Davis.

1972. Anécdota *Krautrock*

Cómo Neu! crea el *drum'n bass* del pobre para terminar la grabación de *Neu! 2*

1972. Neu! se encuentra en el estudio grabando su segunda obra. Michael Rother hace juegos malabares con las cuerdas de su guitarra eléctrica como un híbrido de teclado y bajo, enroscándose alrededor de la línea de percusión primaria, obsesiva, martilleada por Klaus Dinger, metronómica máquina en la que golpea su único bombo y su única caja. Cambio de orientación por parte de su casa de discos: se les retira la mitad del presupuesto previsto. Deben dejar «Fissa Fissa», el estudio que tienen alquilado. Problema: no tienen pagada más que una cara del vinilo, o sea, cuatro temas y veintidós minutos de grabación. Klaus Dinger tiene una idea: ¿por qué no entretenerse con una serie de *cut-up* con las bandas de los títulos ya montados? Resultado: siete nuevos mutantes demenciales. *Super* se graba en 16 y en 78 revoluciones, lo que lo transforma en un pre-*jungle* original y obsesionante. Dinger frena y acelera con sus dedos las bandas de *Neuschee* (como más adelante lo harán los DJs funambulistas con las velocidades de sus platos «Technics»); luego monta otros fragmentos esquizofrénicos bricolando, rebricolando y cortando las bandas varias veces... para obtener siete imposibles mezclas. ¿Es Neu! el antecedente del *scratch* o del *techno hardcore*? ¿Un grupo pre-*punk* inspirado en el movimiento dadá o el inventor de un *drum'n bass* rudo y prehistórico?[1]

---

1 La historia la relata Julian Cope en su libro *Krautrocksampler*, Op. cit.

1947-2001. Subjetividad a metro

¿Quiénes son los fundadores? Elogio de los electrones libres

Se le llama «música a metro», *library music* o «música de ilustración» como podría llamarse música para papel pintado. ¡De la submúsica, qué! Del adobo para *jingles* radio o documentales atizadores, de las sopas de sobre precocinadas durmiendo por millares en los catálogos «Chapell» a la espera de imágenes y productos para colmarlos de caracteres musicales: erótico, flor azul, exótico, peplo, patético, policial, tiernamente bossa, color vampiro, universo sideral, etc. Al género de *muzak* se le imagina desovado por una horda de obreros del sintetizador educados como pollos en batería. En los años 40, cuando se creyó necesario ilustrar las viejas películas mudas, nació la música a metro: «Para un metro de película, para un metro de banda sonora».

Y, ¡zas!, en 2001 dos figuras de la delicada flor electrónica británica extirpan de aquella música dos compilaciones en un sello afamado por su osadía *underground*: ¡«Lo Recording»! A mi derecha, Luke Vibert, caballero con múltiples pseudos del ambiente *electrónica* y del *hip-hop* experimental. A mi izquierda, Barry 7, un *grupo* de *punk* tecnológico que sólo le gusta hacer aullar órganos eléctricos enfermos y viejos «Moogs» sanguinolentos en cacofonías caóticas y repetitivas deudoras de Suicide tanto como de Varèse o del clown Zavatta... Pero ¿por qué Luke Vibert y Barry 7 han sacado de las mazmorras de la historia las músicas a metro de finales de los 60 y de los 70?

Cuando se estrena en los años 30 *King Kong*, la película de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, la crítica la cubre de barro casi unánimemente: ¿qué es esa historia de un gorila gigante, indigna incluso de la inteligencia de un niño de la escuela maternal? ¿Qué es esa película de serie Z? No obstante, medio siglo después *King Kong* es un clásico. Ninguna película de serie Z es, evidentemente, una obra maestra, lo mismo que la mayoría de las músicas a metro parecen sólo vulgares pociones más o menos indigestas. Pero la búsqueda de lo maravilloso y el arte de la farsa permiten todo tipo de herejías. En los años 30 y 40 en Estados Unidos se tomaba muy en serio al músico y terrible humorista Spike Jones y a su grupo imitador de los hermanos Marx: ¿los *City Slickers*? Escuchadles hoy y os quedaréis de piedra: Spike es el John Cage del *varieté*, el primer heterodoxo en deslizar en sus aires de jarana ¡bocinas de coche, perros rabiosos, pistolas que petan, esquilas, glu-glús de tabla de frotar la ropa!

Para un creador, hacerse con un trono en el fango y no en la cima del Olimpo, bajo las luces de las candilejas, sólo tiene dos inconvenientes: 1) mientras crea toda esa cantidad de músicas o de películas que le solicitan, puede experimentar de mil maneras distintas, y 2) no tiene ningún valor que defender: ni título pomposo, ni nombre, ni *status*, ni reputación.

En el estudio «Ganaro», templo anónimo de la música a metro situado en Versalles, los Roger Roger, Nino Gardini y Eddie Warner se divierten. Ponen sus huevos de kilo, pero cuelan en ellos sus carcajadas usando bajos *funky*, clavecines trucados, percusiones retorcidas y sintetizadores de opereta. No firman o lo hacen con pseudónimos como «Cecil Leuter», «Richard Demaría», «Peter Bonello», «Georges Toperino» o «Johanna Group». Éste es el precio de su libertad: permanecer ignorados. Cuando aparece la televisión, se emiten documentales y se desarrolla la radio —la ORTF, la BBC—, los operadores privados no dejan de solicitar materiales sonoros sin preocuparse de cuál sea su calidad. Necesitan disponer de ellos, y punto. ¿No escuchan nada el editor y los productores? ¡Menudo chollo! Los líderes del estudio «Ganaro» aprovechan para desangular los azimuts, ¡noches enteras experimentando con todo!

«La *library music* francesa era ciertamente la más zancuda —dice desbocadamente *Barry 7*. Escuchando esos chismes, te preguntas: '¿pero para qué sirve eso?' No hay que olvidar que estaba destinada a

ser vendida y utilizada como genérica u otra cosa, y escuchas artificios completamente enloquecidos, pianos disparatados, sintetizadores extravagantes. Sientes verdaderamente que todo eso —incluso las cosas más revueltas— viene de la música concreta y de las primeras vanguardias electrónicas».[2]

No nos engañemos: los temas de compilaciones *Barry 7's Connectors*, o *Nuggets*, de Luke Vibert, son un tesoro, pepitas escogidas de una selección de buscadores de oro entre infames guijarros. ¡Carajo! Ese *Telex* y ese *Electronic Track 15*, el *Weird Sounds nº 1* y el *Amour, vacances et baroque* suenan hermosamente al oído ¡treinta años después! Es muy simple: esas migajas de diversión electrónicas hubieran sido creadas hoy si nadie estuviera afónico.

Por una curiosa paradoja, los mejores títulos de esa serie Z soportan el paso del tiempo, mientras que, en la misma época, los trabajos de Vangelis, de Larry Fast, de Tomita y hasta de Walter Carlos (convertido en «Wendy Carlos» tras una operación de cambio de sexo) aparecen irremediablemente fechados. La aparición del *Switched On Beach* de Walter Carlos en 1968 había sido un acontecimiento, no tanto por sus ventas como por su efecto histórico: ¡el primer álbum realizado con un sintetizador «Moog»! Carlos ya tenía un pasado como investigador en el seno del «Columbia-Princeton Electrocnic Music Center». De esta época de arqueología instrumental se le deben, por otra parte, piezas de pura música electrónica al modo contemporáneo, firmadas junto a tres compositores de nacionalidades diferentes: un español, un israelí y un turco. Pero este personaje, tan talentoso como *kitsch*, quería demostrar que podía hacerse VERDADERA música (agradable, con todo su boato) con un sintetizador. Y consiguió su propósito, salvo que esta música precisamente, como, por otro lado, la mayor parte de sus siguientes obras, es tan sólo VERDADERA música clásica: Bach o Prokofiev con el timbre cambiado. Sorprendente, pero fiel.

A mediados de la década de 1970 Vangelis e Isao Tomita construyen, también ellos, partituras de sus obras melódicas con una pátina electrónica: *Albedo 039* y su éxito *Alpha* el griego, aún ayer inmerso en las vaharadas psicodélicas de *Aphrodite's Child*; *Snowflakes Are Dancing* el notable japonés y sus interpretaciones de Debussy. A menudo unidos a

---

2 Barry 7 fue entrevistado por Jean-Philippe Renoult para el número 48 de la revista *Traxx*. Su artículo bien merece una lectura: «Library Music. Du placard à la hype.», 2001.

fabricantes de material electrónico —imitando a Walter Carlos y Robert Moog—, ambos experimentan con las primeras herramientas del nuevo mundo sintético: secuenciadores y otros sintetizadores analógicos. Pero lo hacen como si fueran alumnos aplicados, como si debieran leer con atención las instrucciones de uso antes de tocar esas máquinas según las reglas señaladas por sus profesores de música. Su innovación atañe a la herramienta, no a su uso: emplean los instrumentos nuevos siguiendo formas antiguas. El resultado veinticinco o treinta años después: con excepción de *Beaubourg*, más sobrio y experimental, los álbumes de Vangelis suenan como arte bombarda, vulgar y grandilocuente, mientras que el álbum *Games* de *Synergie* (a saber: Larry Fast), de 1979, se parece a borra en adobo pasada con sirope sintético. Eso sin hablar de los guisos pasados de cocción de un Rick Wakeman (Yes) en solitario.

Un chaval como Larry Fast —miembro de la honorable «National Academy of Recording Arts & Sciences»— supo aportar hermosas sutilezas electrónicas a los primeros álbumes de Peter Gabriel, como así hizo siendo mercenario de los imbebibles *Foreigner*, *Meat Loaf* o Barbra Streisand. Su talento depende del de los artistas a los que sirve. Es un técnico, y nos cabrea cuando se pone a manipular, solo, las máquinas «último grito» de sus concesionarios. Larry Fast, Tomita, Vangelis, pero también Walter Carlos, forman parte de la familia de los clásicos, más bien grandes comerciantes, devoradores de los *Grammy Awards* y otros premios inútiles convocados por las industrias discográficas. Son grandes profesionales, no poetas, nada rebeldes. No son pioneros de lo imaginario.

La invención nace en los márgenes y es bueno que permanezca ahí o, por el contrario, que busque una salida. Cada uno a su manera, King Tubby y Kool DJ Herc, Neu! y Lee Scratch Perry, los nombres ignorados de la *library music* y los chicos del Bronx a la caza de vinilos, diseñan sin saberlo la música del futuro. Mucho menos provistos que Vangelis, Wendy Carlos y sus consortes en instrumentos y en premios, para elaborar su música deben primero asimilar su escasez de medios. Cuando malversan la música persiguen dar con un error significativo y se anticipan a la reacción del público de las calles. Están OBLIGADOS a innovar.

La sorpresa puede ciertamente llegar del mundo del *varieté*; pero a condición de ser ingenua o desmesurada. Como el del admirable Spike Jones, el caso de Les Baxter (productor en los años sesenta de la

inconcebible princesa peruana en cuatro octavas Yma Sumac y estrella de la que se llamó música *Exotica*) constituye un perfecto ejemplo. Define la composición de la orquesta en todo su primer disco de 78 revoluciones —*Music Out of The Moon*, 1947—: un coro, un cello, un coro de armonía, una sección rítmica y un... ¡Theremin Vox de abracadabrante silbido de sierra lunática! Les Baxter crea, así, la primera obra de la *Space age pop music*. Aunque, si lo hace, es por su condición de novato: «Nunca nadie había escuchado una combinación parecida. Era un poco extravagante. Yo no sabía lo que era un disco de música popular. No sabía lo que estaba haciendo».[3]

Personaje absolutamente clásico, que dirigirá orquestas de Frank Sinatra y de Nat King Cole, Les Baxter se excusa *a posteriori*, incluso después de haber mostrado su carácter visionario con su disco y los de Yma Sumac.

Music Out of The Moon será imitado en los años cincuenta y, sobre todo, en los sesenta por experimentadores del Theremin y de la Ondiolina o por inventores de efectos sonoros para el cine o para conferencias sobre prospectiva.

Ejemplo básico: Oskar Sala, imitador de ruidos de la famosa película de Hitchcock *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) y autor en 1955 de una *Elektronische Tranzsuite*.

Ejemplo fantástico: Louis y Bebe Barron, compositores, en 1956, de la BSO de la película de Fred M. Wilcox *Planeta prohibido* (*Forbiden Planet*), banda sonora abrasiva que penetra en el oído como una revolución cacofónica y gluglutante; la pareja había seguido los huellas de John Cage hasta Nueva York antes de componer ese OVNI sonoro.

Ejemplo ridículo: la *Bubbleator Music* de Attilio Mineo *Man In Space With Sound*, pergeñada en 1962 en la «Worlds Fire» de Seattle, para crear una especie de nave espacial en la «Buck Rogers» destinada al público.

Ejemplo publicitario: Raymond Scott, cuyas fantasías musicales para cafés, bebidas carbónicas, cosméticos, máquinas de escribir, azúcares o aspirinas penetraban como cohetes sonoros intergalácticos en las cabeza de los estadounidenses entre finales de la década de 1950 y principios de la de 1960. Además, para sus chispeantes estribillos, este sabio extravagante inventó sus propios instrumentos: ¡«Clavivox», «Círculo Máquina», «Electronium» y el Bandito *The Bango Artist*!

---

[3] Testimonio hallado en un sitio Internet muy completo dedicado a la *space age pop music*: http://www.spaceagepop.com

Hasta el final de los sesenta y el éxito de *Psiqué Rock* de Pierre Henry y Michel Colombier, los iniciadores de la música para el gran público de la era digital enferman de estudio; así convalecen felizmente Joe Meek y músicos de la corriente «ilustración» como Jean-Jacques Perrey, Oskar Sala, Raymond Scott, Attilio Mineo y los sobresalientes músicos anónimos de la «música a metro». Nos encontramos en el contexto «menor» o ridículo del *jingle* publicitario, del «genérico» sorprendente, de la nana extravagante o del acompañamiento *kitsch*. ¡Qué delicia!

En el mismo registro se encuentra Frank Zappa, artista bisagra. Si fue alimentado con el biberón de la música contemporánea, eligió crear un universo de música de serie Z, de farsas y burlas. Allí donde el creador de música a metro abandona su condición de boquirroto y se sirve de su anonimato para explorar, en secreto, nuevos territorios musicales, Zappa crea, en los años sesenta, su propio sello para librarse de las influencias de los vendedores de azucarillos. En uno y otro extremo, ambos caminos se encuentran, a la misma distancia, cara a cara con el comercio, el *status* de compositor y las convenciones que lo acompañan.

De los gloriosos nombres del pasado, como Varèse o Stravinski, el amigo Zappa conserva su imaginación, su anhelo de poseer todas las herramientas para alcanzar lo imposible; pero, ante todo, conserva «la idea de una economía de medios, de que basta con unas pocas notas para cambiar de ritmo».[4] Y, mediante ese giro inesperado, se encuentra otra vez con los modestos nombres desconocidos de la música «ilustración».

A mitad de *Dog Breath*, en el álbum doble *Uncle Meat* de 1969, Zappa hace sonar clarinetes como trompetas mediante un chisme eléctrico acoplado por aceleración a una especie de oscilador, y en unos pocos minutos mezcla ¡cuarenta pistas! Actúa como un niño travieso, capaz de encadenar el *rock* más cretino y la más desconcertante composición. Peor aún: graba en ese mismo disco treinta y siete minutos de diálogos de una película imaginaria, minutos de abisal fastidio para quien no sea capaz de leer los subtítulos de su argot: establece así las «palabras de ilustración».

---

4 Palabras recogidas de una entrevista en el *Downbeat Magazine* del 18 de mayo de 1978.

El precursor no sabe que lo es. No se siente precursor. Se divierte. Nos divierte. Por sus *funk* instrumentales y su uso de abigarrados pseudónimos, los obreros de la música a metro fueron los antecesores de los arcángeles de la abstracción electrónica y *groovy* como Luke Vibert, alias *Plug* o *Wagon Christ*. Pero ni un solo segundo pretendieron serlo.

> Me río del mercado —decía Miles Davis en 1973, haciéndose eco de las beligerancias de Frank Zappa. Hendrix era un músico nato; jamás puso los pies en el conservatorio ni en el mercado, no tenía nada de que burlarse, y yo tampoco. «Columbia» quería que me pringase con sus estupideces, pero no lo consentí.[5]

El descifrador se burla del mercado. Crea. Punto final. En períodos zen y dadá. En esas efervescencias que espumean trascendiendo la rutina diaria; en esos instantes intensos hurtados al tiempo o preservados de él; en esas minúsculas apariciones de vida salvaje y libre de la que habla el filósofo Henri Lefebvre.[6] Y esto es así porque una auténtica arqueología de las músicas actuales no puede contentarse con el estudio de unos cuantos monumentos visibles: debe excavar, encontrar a esos buscadores magníficos —hermanos más o menos obscuros y osados de los Miles y de los Zappas— al margen, siempre al margen del mercadeo y de la carrera hacia la rentabilidad de la industria discográfica.

David Vorhaus, alias White Noise, es un brujo aislado. Su primer álbum —*Electric Storm*— sale en 1969 sin ninguna promoción y se convierte en un disco de culto en la década de 1970. Es una mezcla suave y fascinante de gemidos psicodélicos, de filtraciones con sonidos de claxon y de orgía ruidista. Una muchacha con voz romántica parece nadar en la superficie de un océano de objetos mecánicos y máquinas infantiles.

¿Quién conoce a Cluster, esa pareja de estetas alemanes, auténticos pioneros de la electrónica? Desde su segunda perla epónima, de 1972, Cluster suena, sin embargo, como Suicide de forma lánguida e instrumental.

¿Y a Robert Fripp? Cuando gesta sus *frippertonics* se coloca fuera de juego; lejos de los King Krimson —de los que es el mentor—, da a luz, junto a Brian Eno, una obra extravagante: *No Pussyfooting*, instrumental, densa y repetitiva, sin ningún respeto a los principios del *pop*, como anunciando la música *ambient*, pero con una sensación de borrasca.

---

5 Ian Carr, *Miles Davis* (Parenthèses). Las manifiestaciones de Davis han sido tomadas de «Miles Davis: an exclusive interview», realizada por Stephen Davis para *The Real Paper* (21 de marzo de 1973).

6 Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Éditions de l'Arche, 1958.

Richard Pinhas es una estrella sin brillo. Un *rocker* que se gusta a sí mismo antes de vender y que vende poco, pero a gente rara diseminada por todo el mundo. Un iniciador de la electrónica que nunca persiguió serlo. Su primera obra —que firma junto a su grupo *Heldon* en 1974—, es una caldera atmosférica de guitarra y de *electrónica* rugiente. Inspirado en William Burroughs, este álbum se llama *Electronic Guerrilla*, y se anticipa al *cyberpunk* y a los piratas de la electrónica que aparecerán quince años después. ¡Anticipado anacronismo!

Robert Fripp y Richard Pinhas son ambos guitarristas. Lo que extraen de sus seis cuerdas eléctricas nos parece, en cambio, más próximo a las sonoridades digitales actuales que a las armonías de sintetizador de Vangelis o Jean-Michel Jarre. Cuestión de actitud. Cuestión de composición.

Imaginad que estáis en el «Olympia» en la primavera de 1975. Robert Fripp acaricia su guitarra «Gibson Les Paul» y machaca permanentemente sus pedales. A su lado, frente al público, Brian Eno manipula dos «Revox A77» caprichosamente modificados. Los bucles de guitarra del uno penetran en los magnetófonos del otro; después vuelven a salir y se mezclan con nuevas sonoridades de limas o de manteles del sintetizador «VC3» del futuro inventor de la música *ambient*. *Autosampling* en vivo: la guitarra y los estratos de guitarra grabada y transformada después, se comen unos a los otros. Ningún espectáculo. Fripp y Eno no se mueven, semejantes a esos intérpretes de la nueva música electrónica de los años 2000 con la nariz hundida en el fino fondo de sus pantallas de ordenador. En el «Olympia» navegamos a años luz de los fastos de la música progresiva: Yes o Emerson, Lake and Palmer. Con una belleza profunda y pura, la música da la impresión de crecer como una molécula, transformándose poco a poco en ameba. Orgánica. Animal.

«La música de Robert Fripp se asocia a un ritmo orgánico, a la pulsación de la tierra. Atañe a lo que se llama ruido electrónico, ruido del cosmos. No crea música en el tiempo, sino que compone en lo inmediato un fragmento de tiempo». Es Richard Pinhas quien habla, y nos da la impresión de que está describiendo su música tanto como la de Fripp. Pinhas, filósofo nietzscheano, amigo de Deleuze, busca en su música y en la de los apóstoles de la electrónica contemporánea una «nueva concepción del inconsciente» que encuentra eco en los fulgores de John Cage y en las experiencias de Steve Reich o Terry Riley. Busca un

«dispositivo técnico en el que la repetición modulada y la formación de auténticos bloques temporales fundamentan una puesta en variación continua de la producción sonora; las variaciones y modulaciones de los motivos, la construcción en bucles de las secuencias de silicio conjugan música y eterno retorno en una vasta innovación literalmente inaudita».[7]

Cambio de decorado. Ya no estamos en el «Olympia», pero sí, cuatro o cinco años después, en una galería de arte, en un minicine, una cantina, una taberna, un restaurante, un pub o en una tienda de discos. El 20 de julio de 1979, en el *Bear's Lair* de Berkeley, Robert Fripp actúa, solo, con sus dos magnetófonos de banda y su guitarra eléctrica. Un caballero de entre el público sugiere que se toque *Star Spangled Banner* en conmemoración del décimo aniversario de Woodstock. Fripp le propone —como guitarrista inglés que es— empezar antes con *God Save The Queen*. Lanza las primeras notas del himno nacional, graba la cinta en un «Revox», luego lo interpreta de nuevo en paralelo con otros acordes según la lógica de sus *frippertonics* y deja seguir a la música su generación espontánea. Estas extrañas improvisaciones y sus conciertos de proximidad denuncian su oposición al juego del mercado y de los conciertos de *rock*. Con su pequeño «hombre estudio» portátil, es un *punk* a su manera: desfigura y parodia el himno sagrado. Por su presencia en locales modestos, en lenguaje situacionista se diría que crea eso, «situaciones». Reivindica su derecho al aburrimiento, a la sorpresa y a la memez festiva, y reúne en él a los desconocidos de la música a metro gracias a su arte sin ego, sus repetitivos estribillos y sus humildes modales.

---

7 Extracto del libro de Richard Pinhas *Les Larmes de Nietzsche. Deleuze et la musique*, Flammarion, 2001.

1953-2001

Miles y la *electrónica* van en un barco; la *electrónica* cae al agua; ¿qué queda?

1959. Miles Davis graba *Sketches of Spain* con Gil Evans. En los atriles de los músicos de la orquesta no se encuentra ninguna pauta de instrumento electrónico. Y, sin embargo, el grupo toca durante quince sesiones de tres horas cada una. Más tarde iniciará otro trabajo a partir de bandas magnéticas. Durante más de seis meses, Miles y su nuevo compadre Teo Macero cortan, pegan, despegan, vuelven a pegar, cincelan, construyen y deconstruyen hasta desembocar en los cuarentaiún minutos y veinticuatro segundos de aquella obra maestra. «Había una cantidad fabulosa de nuevos trucos —recuerda Macero— y se experimentó con todos. Hacíamos correr dos bandas laterales y una banda central; luego invertíamos su posición y comenzábamos de nuevo. Obteníanos así la banda definitiva. Si escucháis atentamente la breve marcha que se encuentra en *Seita*, lo comprenderéis todo».[8]

El ejemplo de *Sketchs of Spain* ilustra una paradoja: este álbum debe visiblemente mucho a un cierto artesanado de la electrónica; pero, si no se escucha como se vería con una lupa, nada se oye de ese artesanado; como si la electrónica no fuera más que un fantasma, una sombra deambulando en la casa del *jazz* donde se agitan, en cambio, trompetas, saxofones, pianos, contrabajos e incluso vivísimas percusiones. Reales. Tangibles. Concretas. Que transpiran. Que sangran.

---

8 Cita recogida en el libro *Miles Davis* de Ian Carr (Parenthèse, 1982; 1991 para la edición francesa).

¿No creéis en los fantasmas? Preguntad a vuestro alrededor: ¿la música electrónica debe algo al *jazz*? Un nombre vendrá a los labios de las personas advertidas: Sun Ra. Este *jazzman* es el que puso primero la mano en las máquinas. ¿La prueba? Abrid el doble álbum de un vinilo aparecido en 1961: *The Futuristic Sounds of Sun Ra* y leed el texto de Pierre Carles, gran experto en periodismo de *jazz*: «En 1953 comienza a tocar un instrumento de su invención: un piano eléctrico, algunas de cuyas sonoridades recuerdan más a las Ondas Martenot o al instrumento musical *spheric* (creado por M. Theremin en 1924), que al piano o al órgano tradicionales»[9]. Sun Ra, genio orate que se autoproclamaba el enviado de Saturno en la tierra, es el Joe Meek de las músicas *black*. Un auténtico *homo antecesor* de la electrónica. Ahora, escuchad el álbum donde acabáis de leer esa noticia, al que podemos imaginar crepitando de «sonidos futuristas» según su seductor título. Pues bien, nada de nada: ese disco ¡no muestra ninguna vibración electrónica! ¿Y las otras galletas del artista, que se sabe son numerosas?... El ataque de *Space Is The Place* comienza, en efecto, con divertidos glu-glús de teclado saturniano, pero, al cabo de algunos compases, son el piano y la orquesta de metales los que pilotan la nave y hay que rendirse a la evidencia: ese mínimo detalle inicial suena como un chisme raro; lo esencial está en otra parte.

En el fondo, ¿qué importan los instrumentos? La locura intergaláctica de Sun Ra pasa por las campanas de la India y los crótalos del antiguo Egipto tanto como por los soplos del saxo barítono y los gañidos del sintetizador «Moog» que adquiere a finales de la década de 1960. Luego se aplica a una lujuria de ritmos, de colores, de referencias al *jazz*, de encantamientos, de influencias del mundo entero, de puestas en escena circenses donde se mezclan un casco de extraterrestre egipcio, una toga dorada, rótulos con nombres de ciencia ficción de opereta y toda una parafernalia prestidigitadora. Al igual que el *jazz* de Miles Davis, de John Coltrane, de Pharoah Sanders y de todos los artistas del *bop* o del *free jazz*, el *jazz* de *Sun Ra* vive en absoluta libertad, y por eso puede apoderarse de los sonidos y de las formas de la electrónica.

Con Charlie Parker y Dizzi Gillespie a mediados de la década de 1940, el *be-bop* había roto la inmutable estructura entre estrofas y estribillo, tema, solo, y regreso al tema, desarrollando las melodías sobre una columna vertebral de ritmos múltiples, mediante ondas de notas

---

9 Sun Ra, *The Futuristic Sounds of Sun Ra* (Byg Records).

alimentadas de síncopas y de frases asimétricas... En 1960, algunos meses después de *Sketches of Spain*, aparece *Free Jazz* de Ornette Coleman, en el que el saxofonista eleva hasta las galaxias de la disonancia su radical abandono de las secuencias de acordes y de gamas tradicionales. Organiza, sobre todo, una sesión en la que todo se interpreta dentro de la inspiración colectiva y de su inmediatez: se conectan los micros, y las dos orquestas de músicos diseñan, entre varios de sus miembros, azarosos montajes. Sin premeditación. Símbolo: en el centro de una ventanita, sobre la funda del álbum, aparece un cuadro de Jackson Pollock: *White Light*. Coleman lanza un guiño a la *action painting* de los años cincuenta, al gesto instantáneo del artista, a su vertido brutal de la pintura sobre el lienzo colocado en el suelo donde se cristaliza una escritura automática, pulsión de la vida tan imprevisible como total. De la anarquía de las imágenes a la anarquía de los sonidos, sólo hay un paso. John Cage parece estar cerca, aunque su visión de la improvisación conserve más de la escenificación de «situaciones» de azar puro que del reclamo de las desenfrenadas improvisaciones de los músicos.

Bajo sus gorras resplandecientes, el *free jazz* enlaza con sus raíces negras. Con el *blues*. Con África. Con la tradición oral. Y vuelve la improvisación, el instinto, los accidentes y esos ruidos tan terriblemente humanos que el *jazz* comercial borraba y que pueblan las músicas tradicionales: gargantas rasgadas, cuerdas golpeadas, silbidos de tubos, soplos de aspiración y expiración, chirridos de metales, chasquidos de dedos, etc. Éste es un «Arte de los ruidos» del que Luigi Russolo no habría renegado. ¡Y sin valerse de ninguna herramienta electrónica!

Escuchando atentamente el disco *Free Jazz Explosions*, que edita en 1965 el Bob James Trio en el sello experimental «ESP», se confirma esa impresión de intervención de una mano invisible que sugiere el parentesco con algún mutante de la música concreta antes que con una música verdaderamente electrónica. Sólo tres instrumentos se citan en el dorso de la funda: piano, bajo y batería. Asociados a algunos de los títulos, se descubren dos nombres afines a John Cage: Bob Ashley y Gordon Mumma. ¿Son ellos los autores? No parecen tocar. ¿Qué es lo que se oye? Difícil de describir. Se tiene la impresión de estar escuchando instrumentos manejados por niños que, aleatoriamente, los acarician, los golpean o los tiran como si organizaran una insospechada actuación ruidista con sus objeto cotidianos. Pieles rasgadas. Cuerdas chillonas o enmudecidas. Piano en directo desde un hospicio. Respiraciones de muebles. Bandas ralentizadas o aceleradas. Silencios atolondradores, y,

en el último título, un baile con un aparato de radio conectado. El carácter, el sonido, los ritmos pertenecen al *jazz*; pero están poseídos por nuestro fantasma y sus bandas magnéticas.

Otro ejemplo, muy diferente, aunque tanto o más ilustrativo: el álbum *Electronic Sonata For Souls Loved By Nature* de George Russel. En esta ocasión, ya el título reivindica el material electrónico, pero su uso es todavía sorprendente... El punto de partida es una banda que mezcla músicas de diferentes estilos: *jazz*, *blues*, *rock*, música serial, *raga indú*, etc., acoplada, por medio de un gran ordenador, a otras grabaciones como la de un órgano de iglesia noruego o las voces de un viejo ugandés junto a las de sus hijos. Todo ello se reelabora informáticamente y los músicos parten de este esqueleto grabado para ir improvisando. Añádase un pequeño detalle debido sin duda al azar: la cinta fue realizada en 1968 por encargo del «Fondo Cultural de Noruega», pero la parte en vivo del disco no fue grabada hasta ¡doce años después! En efecto, en el oído permanecen «*blips* y *beeps* de la era espacial», se diluyen, empero, en una ensalada repleta de ingredientes múltiples que revelan la explosión de culturas, estilos musicales y emociones vitales de todo el mundo.

En el *jazz*, el uso de la electrónica sólo tiene sentido dentro de una lógica de movimiento. Atañe menos al *jazz* propiamente dicho que a la capacidad de éste para descubrir y explorar nuevos territorios. Y es exactamente así como lo entendía Miles Davis. Cuando a finales de los sesenta exige a Herbi Hancock y a Chick Corea que abandonen toda veleidosa tentación de tocar en un piano que no esté conectado en sector, lo hace para forzar el cambio, la innovación: «El piano estándar, es decir, acústico, está así bien llamado: es estándar, no permite fundir notas, ni acoplar piano y contrabajo para interpretar ciertas figuras musicales, ni obtener lo que podría llamarse manojos sonoros».[10]

Con ese mismo espíritu lanza a John McLaughlin frases por el estilo: «tócalo como si no supieras tocar la guitarra». Esta libertad la habían sentido Jimi Hendrix y su electricidad salvaje, su *blues* profundo saturado de ecos de pedales y de torbellinos sonoros de una guitarra que gruñe como una máquina encolerizada. Anhelaba para su grupo el ejercicio de una libertad de la misma índole, incluso ignorando qué podría salir de ahí exactamente.

---

10 Cita extraída del libro *Miles Davis* (ed. cit.), cuyo origen es una entrevista a Miles Davis en el *Washington Post* (13 de marzo de 1969).

En 1969 aparece *In A Silent Way*; luego *Bitches Brew*. En este año, con un grupo de ensueño en el que figuran los futuros fundadores de Weather Report, inventa el *jazz* eléctrico o «fusión» que algunos cretinos llamarán *jazz-rock* para significar la imposibilidad que en lo sucesivo tendría el *jazz* de crear algo sin arrodillarse ante el Santo Padre *Rock*. Es la materia misma de la textura sonora lo que se transforma, anticipando los climas de la música *ambient* y del *jungle* de los años 90. Apasionados de la música contemporánea, de Stockhausen, de sus teorías de «duración sin fin» y de música como proceso, el trompetista y su manipulador sonoro —Teo Macero— explotan el método de grabación de *Sketches of Spain* con un ímpetu nuevo arrastrado por las experimentaciones de Jimi Hendrix, de *Sly Stone* y del *rock* psicodélico. En *On The Corner* (aventura para ser citada dentro de esa jubilosa apoteosis del año 1972, donde el *funk* urbano se encuentra con el *jazz* libertario), dejan tocar a los músicos durante dos horas, anudando pulsaciones sónicas y alegres improvisaciones; después cortan y pegan en el estudio, tratando esas pulsaciones extraterrestres en forma *cut-up*, como la música concreta.

En solitario a principios de los 70, Herbi Hancock también innova. Con su sexteto, toma el patronímico de Mwandishi y construye un *jazz* de transición vestido con arenas africanas y guijarros electrónicos, particularmente visible en su admirable *Sextant*; después, en 1973, sale del huevo con el *jazz-funk* de Head Hunters, homenaje a Sly & The Family Stone. Despreciado por los rockeros e infamado por los puristas del *jazz*, Hancock comienza a rechazar el *dance music* y los escarceos electrónicos, se aletarga hasta casi indigestarse comercialmente, pero despierta después, en 1983, con *Rock It* y la savia nueva que le proporciona la explosión *hip-hop*.

A mediados de la década de 1970, ¿Hancock hacía todavía *jazz*? ¿Es esta cuestión del *jazz* tan esencial? Cuando se unen esos dos términos —*jazz* y música electrónica—, al cabo de un rato uno se pregunta si, finalmente, el resultado no será la neutralización de ambos y, por tanto, su desaparición. Pero ¿para desembocar dónde? Las teorías de Anthony Braxton, saxofonista y maestro del *Art Ensemble* de Chicago, pueden desbrozar el camino. Braxton distingue históricamente, en efecto, tres tipos de creación, ninguno de los cuales se preocupa, *stricto sensu*, del *jazz* o de la *electrónica*.

Su primera familia, que es la suya y la de John Cage, Charlie Parker y Albert Ayler, sería la «restructuración». Traducid: los exploradores, los artistas experimentales que pueden temporalmente asociarse a instituciones, pero cuya práctica revolucionaria cambia la mirada de la cultura. Esos creadores corren riesgos y es muy raro que sean reconocidos inmediatamente por el público. Adeptos a la reconstrucción de la música como, a veces, a la del mundo, son percibidos por la sociedad como peligrosos, y, en ocasiones, lo son verdaderamente al mezclar práctica artística y pasión política. Así son los artistas salidos de la música «seria», como Cornelius Cardew y su *Scratch Orchestra*, compuesta por músicos aficionados; o grupos de improvisadores que mezclan contemporánea, *jazz* y terror electrónico, como Musica Elettronica Viva, de quien hablaré cuando sea viejo.

Para ilustrar los tesoros artísticos que emanan de esta familia, quiero detenerme aquí en un título de finales de los 70, procedente del *jazz*, para aflorar desde los abismos de la electrónica: *Imaginary Suite* de Douglas Ewart y George Lewis. Alrededor de una alfombra de electrónica, evolucionando suavemente como el bordón de los *ragas* indúes, se enroscan un clarinete bajo, una flauta y un trombón manipulado por ordenador semejante a una serpiente burlona deslizándose en una extraña selva zen. Sorprende —pero embruja— esa unión inaudita. ¿Habría sido posible este OVNI sin electrónica? «Yo he trabajado con George Lewis, que desarrollaba un programa con el IRCAM —cuenta el guitarrista Noël Akchoté. Advertía que la duración de sus proyectos se la planteaba como una carrera que se tomaba a broma. Todo eso podría haberse realizado sin maquinaria».[11]

La segunda familia que distingue Anthony Braxton —y que no le gusta nada— es la del «estilismo». En el mejor de los casos, los maestros del estilo vulgarizan su talento; en el peor, tales hábiles segundones no hacen sino adaptar, al gusto de la moda y del gran público, los hallazgos de los revolucionarios que les precedieron. Utilizarán la «cosa» electrónica tanto más fácilmente cuanto más se adapte a las exigencias de la moda.

---

11 Las palabras de Noël Akchoté se han tomado de un artículo aparecido en el número 22 del mensual Vibrations (diciembre de 2000): «Le Combat des Sphères». Se revela en ellas un debate apasionado entre verdaderos artistas de *jazz* y actores de las escenas *techno* y *house* interesados por el *jazz*.

A mitad de los 70, ¿es Herbie Hancock uno de esos maestros del estilo? ¿O pertenece a la primera familia? Su uso de los «*blips* y de los *beeps*» ¿pertenece al orden de un procedimiento de seducción o al de la nueva visión musical?

Queda la última familia: los «tradicionalistas». Ahondan en el pasado con objeto de reencontrar la esencia del género, haciendo caso omiso de los dictados de la época y del valor comercial de su regreso a las fuentes. Buscan vocalistas virtuosos, o ciertos trabajos de los hermanos Marsalis y de los alumnos de su famosa escuela de *jazz*. Según esta consideración, el empleo de la electrónica sería, *a priori*, grotesco, salvo que ese empleo fuera puramente técnico; por ejemplo, para salvaguardar una grabación lo más próxima posible al original.

Se vuelve, pues, a la concepción que cada uno tiene del *jazz*, y confieso que mi subjetividad me lleva a posiciones cercanas a las del guitarrista Noël Akchoté, quien de muy buena gana se aventura con jóvenes DJs y músicos salidos de la *techno* más experimental: «La gente con la que trabajo no tiene nada que ver con el *jazz* y, sin embargo, es con ella con quien mejor improviso. El *jazz* se ha convertido en música de repertorio porque, de hecho, el *jazz*, con su tradicional subjetividad, hay que buscarlo en otra parte. El *jazz* debe reinventarse, ahora y siempre».[12]

12 *Ibídem*.

1997. Punto de desacuerdo

¿*Jazz* y música *black* como fuentes de las músicas *electrónicas* actuales?

Aparecido en 1997, *Planetary Floklore* se cierra con un toque de sintetizador ejecutado por Carl Craig, hijo espiritual de Derrick May y heredero del *techno* de Detroit. Símbolo permanente: el álbum comienza con una pieza de ensoñadora suavidad, pero envuelta en un par de pliegues de «*jazz* modal» desplegados desde la primera nota del sistema armónico a la manera occidental... Esta introducción, titulada precisamente *Another Modal Morning*, se encadena a un *gospel* electrónico en forma de manifiesto: *soul, soul, soul*; después se despliega una magnífica síntesis de romanticismo electrónico y de *groove* afrocubano en la que asoma la influencia de Yusef Lateef. Este disco de *techno* atípico homenajea a África y al *jazz*, incluso al *soul* y al *funk*, pero está firmado por un músico blanco: As One, pseudónimo de Kirk Degiorgio.

Gran especialista francés en músicas electrónicas, blanco también, Jean-Yves Leloup pregunta a Kirk Degiorgio sobre los orígenes del género, y reconozco no compartir enteramente la opinión de ese orfebre del «*electrojazz*».

> El primer disco que me introdujo verdaderamente en la música electrónica fue un disco de *jazz*. Es un error decir que los músicos europeos han sido los precursores de la música electrónica. Tengo discos de *jazz* de finales de los sesenta y principios de los setenta que se encuentran muy por delante de lo que hacía *Kraftwerk* en esos años. Por ser negros y porque la prensa es así de racista, pasaron desapercibidos. Estoy pensando en gente como George Duke, que

tocaba con *Mothers of Invention* de Frank Zappa, y es uno de los iniciadores de los teclados electrónicos. Estoy pensando también en Herbie Hancock, cuando tocaba con Miles Davis.

—¿Pero no se trataba simplemente de un intercambio entre ambas comunidades?

—Sí, pero creo que se hizo en una sola dirección. La música europea siempre se inspiró en raíces afroamericanas para difuminar esa influencia y convertirla en más accesible a un público blanco incluyendo en ella influencias *rock*. Eso es lo que pasó con el *techno* actual. Observe a grupos como Chemical Brothers o Underworld. Cogen bases *hip-hop* y *techno* que disuelven en las guitarras *rock* con toda la ética *punk* de la fuerza y de la alienación opuesta a la de la emoción y a la del alma. No creo que Europa entregue o envíe algo de todo eso a la música afroamericana. Puede constatarlo fácilmente: ninguno de los pioneros de Detroit conoció jamás la gloria de los *charts* monopolizados por grupos blancos. ¿Es difícil para mí, en tanto que europeo, avanzar en tales argumentos? No es una cuestión de color, de saber si soy negro o blanco, sino más bien una cuestión de estricta tradición musical.[13]

---

13 Extracto de una entrevista de Kirk Degiorgio realizada por Jean-Yves Leloup en la Virgin Megaweb (disponible en http://www.technorebelle.net).

1978. Intermedio obsesional

Las máquinas producen un éxtasis perfecto

Ralf Hütter (Kraftwerk): «El dinamismo de las máquinas, el alma de las máquinas, siempre han formado parte de nuestra música. La causa del éxtasis es siempre la repetición y todo el mundo busca el éxtasis en su vida, ya sea a través del sexo, la emoción, el placer, en las fiestas nocturnas, etc. En consecuencia, las máquinas proporcionan un éxtasis perfecto».[14]

14 Cita extraída de Kraftwerk, *Le Mystère des Hommes-Machine*, *op. cit.*

1978. Anécdota *zippie*

Cómo el *fashion* Steve Hillage se convierte al *techno* gracias a Kraftwerk en plena explosión *punk*

En 1977, en Londres, estalla el *punk*. Un año después, Steve Hillage se encuentra en un club del oeste de la capital británica. No ha cambiado su preciosa cabellera en coleta por una escoba de brocha roja y una horquilla. Ex-guitarrista de *Gong* y *gentleman* auténticamente *cool*, pronto formará parte de la cuadrilla de músicos de solos largos y de *rock* progresivo que los chicos malos sublevados arrojan a la basura del *No Future*. En el infierno y condenación de ese club de Londres, el iluminado barbudo tiene «el dedo en el gatillo». Descubre que «el *dance music* es fundamentalmente diferente porque el público participa»... «El Dj tocaba con chismes sintéticos según un plan preconcebido. Eso parecía algo *fashion*, algo *cool*. Y escandaloso. Toda la sala se puso a bailar. Jamás había visto algo parecido. No bailaba cada uno en su rincón, sino todo el mundo al mismo tiempo. Me produjo el mismo efecto que una bomba. En serio: creo que esa noche vi el futuro y de repente supe hacia dónde había que ir».[15]

Primer resultado en claroscuro: en 1979, cuando el *punk* rompe la vejiga del *rock*, el rasgador de cuerdas y productor saca una nueva obra —*Open*— marcada por su amor a Steve Wonder y su encuentro con

---

15 Fragmentos de una entrevista de Steve Hillage y Miquette Giraudy con Jean-Philippe Renoult: «System 7: la preuve par 7», aparecida en la revista *Coda*.

Todd Rundgreen; guitarra intergaláctica, disco brevemente prediseñado y voz de periquito sobre *funk* marciano. ¡Vamos, Steve, un esfuerzo más! ¡Deja suelta tu guitarra! El barbudo no tarda en cortarse los *tifs*... En fin, diez años más tarde crea el grupo de puro *techno* System 7.

«De hecho —explica—, el único movimiento *rock* que se aproxima al *techno* es el *punk*, porque lo permite todo y no es necesario ser músico para tocar».

En resumen: todo un *hippie* excepto *punk* (?), se convierte al *techno* gracias a los robots de Kraftwerk sobre una pista de baile de la ciudad donde surge el *punk*. Buscad el error y, si después de haber releído las líneas precedentes, no comprendéis nada de los giros dialécticos del viejo sabio de System 7, escuchad *Rainbow Dome Music*, galleta *pre-ambient* del amigo Estevie firmada en 1979; luego, *Camembert Électrique* de Gong, álbum *pre-punk* de 1971 y completamente salpicado de leche fresca.

Pista cinco

Hacia las fuentes directas de la cultura de *club* y de la *hidrotechno*

El lanzamiento del cohete de las músicas populares actuales: el disco underground, la «música industrial», la new wave, el hip-hop en forma electro, y los siempre obscuros y alegres electrones libres.

1976-1997. Testimonio en cuerpo y alma

La definición de un verdadero club *según François Kervorkian*

François Kervorkian refleja él solo la evolución del *dance music* en su exilio de Nueva York desde 1975. Productor, DJ, músico, mezclador, es uno de los inauguradores del planetario. Se destapa en 1975 tocando la batería en un club neoyorquino, luego se convierte en DJ en 1975. En 1978 es nombrado director artístico de uno de los sellos de referencia de la música: «Prelude». A principios de los ochenta se introduce en la música electrónica y se consagra en 1986 participando en el álbum de Kraftwerk. Cercano a Mel Cheren —mecenas del de Nueva York— y a Larry Levan (su DJ de culto desde la apertura del club en 1977 hasta su cierre, cuando el propietario —Michael Brody— muere de sida dieciséis años después), François Kervorkian ha vivido desde dentro las explosiones del *disco* y del *house*. En 1995 vuelve al y a la producción underground a través de la creación del sello «Wave».

En dos encuentros separados (el primero en 1996 y en 1997 el segundo), nos habla de su visión y, más concretamente, de las sesiones *Body & Soul* que organiza cada domingo por la tarde en el *Vinyl* de Nueva York.

—¿Qué es un verdadero club...?

—«Un club nace siempre de un mecenas, de alguien que quiera verdaderamente hacer algo especial sin contar las ganancias cada noche. Alguien que tenga visión, que no piense en cerrar cada mañana a las 5,59 h. simplemente porque hay que cerrar. Alguien que se diga: mientras haya gente estará abierto y se pondrá buena música. Mira la trayectoria del *Paradise Garage*: hubo

alguien que al principio invirtió y que luego se tomó su tiempo para recuperar ese dinero. Una vez fundada una comunidad en torno al club, éste va adquiriendo una atracción increíble. Es el mecenas el que ha dado el impulso original. A continuación, es también necesario un grupo de personas con talento, los porteros, los encargados del guardarropa, los DJs, los camareros... La cultura de club significa que, en un momento dado, se desarrolla un escenario en torno al club y éste construye su propio micromundo. La mayor parte de los promotores de clubs quieren ganar dinero. Pero a fin de cuentas, los que al principio no pensaban obtener beneficios son los que acaban ganando más dinero... casi por accidente. Queda por añadir un elemento emocional: los DJs deben interpretar cosas que te hagan pensar cuando vuelves a casa, no que martilleen tu oído toda la noche».[1]

—¿Sus sesiones *Body & Soul...?*

—«Hoy me pregunto si no sería mejor permanecer al margen de los grandes medios. De este modo se puede construir algo que tiene más integridad y *feeling* que si se está sometido a la presión de las grandes estructuras musicales. Es entonces cuando se desarrolla una cultura paralela, como *Body & Soul.* Éste es un buen ejemplo de algo vivo, que está verdaderamente realizándose y que se encuentra completamente separado de todo lo que has podido ver en otros lugares. No es algo único. No es original; es precisamente la continuación de algo que sucede desde hace muchos años, ya sea en el *Paradise Garage,* en el *Loft,* en el *Gallery* o en el *Better Days.* Pero la mayoría de la gente que acude a las *Body & Soul* y ve lo que se está haciendo, queda alucinada porque no tiene ningún punto de referencia. Por el momento, no se sabe muy bien cuál es nuestro lugar en la globalidad musical; tampoco buscamos saberlo. Sólo intentamos hacerlo con la máxima sinceridad.

Body & Soul incumbe por igual al público *black,* latino, blanco, gay o *straight;* sin embargo, es una ínfima minoría de cada grupo la que participa. Por lo tanto, toda la música que nosotros representamos hoy no persigue ni un solo fin relativo a un plan de estricto *marketing*».[2]

---

1 Entrevista realizada por Jean-Yves Leloup, publicada originalmente en la Virgin Megaweb, íntegramente accesible en la Red en la dirección http://www.technorebelle.net

2 Fragmento de entrevista recogida en el primer capítulo del libro *Global Tekno, op. cit.*

1970-1981. Historia simple

Cómo el disco de Tom Moulton, David Mancuso, Giorgio Moroder y Larry Levan transformó el *dance music*

Nos encontramos a principios de la década de 1970, un sábado por la noche, en un club de Nueva York: el *Fire Island*. Joven con cara de color de tiza que había dejado la escuela por una tienda de discos donde alimentaba su pasión por las músicas *black*, Tom Moulton observa a los Blancos, en la pista, intentando sacudir sus traseros con la fiebre del *soul* o del *funk*. Es demasiado estúpido —piensa— que, apenas cojan el ritmo, el tema se pare al cabo de tres minutos. «Tiene que haber un medio de prolongarlo para no perder el *feeling* y llevar esos cuerpos a otro nivel de intensidad». Aprovechando el material de su almacén, encuentra esos títulos cortos en formato radio, y, en su casa, con su giradiscos y su magnetófono, se pone manos a la obra: durante veinticuatro horas coge los temas uno por uno, los bricola para prolongar su duración, luego los monta en un conjunto coherente sobre una de las caras de la *cassette* de cuarenta y cinco minutos. Entusiasmado, corre a ver a los muchachos de ese club —*Fire Island*—, les expone su idea y les entrega la cinta. ¡Ay! Apenas escuchan un trozo, ríen a carcajadas. «Ánimo, chico, no dejes tu trabajo!» Se va, hundido. Esperando el ferry, comienza a llorar; pero he aquí que se le acerca un tipo y le pregunta cuál es el motivo de semejante chotina. Ese tipo es el propietario de otro club neoyorquino: el *Sandpiper*. Tom le entrega su grabación y su número de teléfono. Pasadas dos semanas, un sábado a las dos y media de la madrugada, recibe una llamada telefónica: «¿Puedes

hacer otra *cassette*? ¡La gente se vuelve loca con ésta!» Y, durante dos años, Tom Moulton grabará cintas con temas «remezclados» en el magnetófono para el *Sandpiper*: «Sabiendo que yo trabajaba para el *Sandpiper*, la gente se decía: 'ése debe de ser uno de los mejores DJs...' Nadie podía adivinar lo que pasaba, pues siempre había alguien de pie en la cabina para que la gente no notara que sólo se trataba de una *cassette* de audio».[3]

Historia de club. Historia afortunada. Historia de apasionados de la música *black* e historia para hacer duradera la felicidad del baile... Años después de la aventura premonitoria de Tom Moulton, el *disco* introduce lentejuelas vocales, mal gusto ornamental, gruñidos de leopardo en celo y los gargarismos de la balbuciente electrónica del *must* de la música negra estadounidense, el *Philly Sound* de Filadelfia y el *Motown Sound* de Detroit. Pero el *disco* no podía reducirse a los confetis sintéticos, a las fatuidades sexuales o a los éxitos de caja registradora de *stars* como Bee Gees, Boney M., Cerrone, Sylvester, Imagination, Village People e incluso Donna Summer. Mucho antes de ser un género musical, me gustaría hablar de una cultura a galaxias luz de los tópicos a los que asocio —quizá forzadamente— esas lastimosas y molestas figuras de la vulgaridad comercial. Sobre un sistema de hedonismo y de afinidad electiva es como se construye la cultura de club, desde principios de los 70 y gracias a descubridores como Tom Moulton o David Mancuso, alma del *Loft*.

12 de febrero de 1970. Primera sesión de lo que se llamará el *Loft*. Mancuso recibe en su casa, en su apartamento. Nada de decoración espectacular por ningún lado. Nada de alcohol. Sobre la mesa de la cocina, zumo de frutas fresco y cuadros compuestos con verduras y hortalizas para una fiesta puramente musical con aire post-Woodstock: *Love Saves The Day*. Semana tras semana en Brodway, luego en el Soho o en el East Village de Manhattan, el *Loft* se convierte en LA referencia que seguirán otros clubs mayores como el *10th Floor.*

> El *Loft* me abrió el cerebro —dice David Morales—. Íbamos a su casa cada sábado. Era algo religioso. Era nuestra iglesia. La atmósfera de la *fiesta* era increíble. No era un club. Era una historia de familia. Ibas a casa de cada uno,

---

[3] Resumen de una entrevista hecha «a la carrera», rica en detalles, publicada en el sitio Disco-Disco: *http://www.disco-disco.com/tributes/tom.html*

> a su salón. Jamás había el menor problema. No se excluía a nadie. La gente estaba totalmente mezclada. De todas las edades. Podías encontrar a un muchacho o a una mujer de cincuenta años bailando a dos pasos de un joven de dieciocho como yo. Era algo muy distinto de un club comercial. Sólo podías entrar acompañado de una persona que tuviera ya su tarjeta, y para llegar a ser miembro debías ser apadrinado. Había que discutir con la gente para que la fila avanzara.[4]

Al *Loft* no entran los sábados más que doscientas o trescientas personas, gays en su mayoría, pero también heteros, damas suntuosas y cuerpos de todos los colores: negros, blancos, latinos... Al contrario que en los clubs, donde se produce una segregación natural según el origen y las clases sociales, en el *Loft* se mezclan todas las minorías o, más bien, una ínfima porción de los más ardorosos representantes de esas minorías. Se crea, así, una comunidad informal de bailarines y de enamorados de la música, de todas las músicas: el *Philly Sound*, el *soul* y el *rhythm & blues*, evidentemente; pero también algunos descartes del *rock* y los aires latinos y africanos. Sólo se paga —muy barata— la entrada; luego se deambula por las habitaciones de ese apartamento donde vive el maestro de los giradiscos durante el resto de la semana. No hay espectadores en el *Loft*: todos son actores de la fiesta. Se baila, se escucha, se discute, se limpia, se tocan unos a otros, se bebe, se come, se encadena la ingesta de substancias prohibidas, algunos se desploman fatigados, se excitan las papilas y otras partes del cuerpo... Se lleva esta vida de amor, de agua fresca, de sexo y de drogas (aunque con menos *rock'n roll* que *rhythm & blues*) tanto más placenteramente por cuanto el *Sound system*, obra maestra de sobriedad y elegancia sonora, minuciosamente tratado, nunca dinamita los tímpanos.

La cultura *disco* surge en este tipo de clubs, en el territorio del *underground*, en el corazón de las fiestas sin licencia, entre elegidos que se ceden mutuamente su alegría como lo harán más adelante los vividores de *raves* piratas repartiendo octavillas y jugando al despiste. Las autoridades policiales están inquietas desde 1972 por este asunto; envían a un agente que echarán fuera; luego volverá a las puertas del *Loft* acompañado de un grupo uniformado. Pero la selección hortofrutícola y la ausencia de todo tipo de alcohol en seguida resuelven el conflicto hasta

---

4 Testimonio recogido del libreto de presentación de la primera compilación de *The Loft* (Nuphonic).

los siguientes pleitos interpuestos contra las fiestas «no autorizadas con fines lucrativos». Episodio original: en 1979 David Mancuso es declarado inocente gracias al testimonio de Mel Cheren, patrón del célebre sello *disco* «West End Records»: «Señor juez: ¡cómo quiere usted que un hombre tan despistado, que cada mañana se pone los calcetines desparejados, tenga el menor sentido comercial!»[5]

Abrid los ojos tanto como los oídos: en ese baño de energía tal vez reconoceréis a David Morales o a Larry Levan, a Tony Humphries o a Frankie Knuckles, a Esteve d'Acquisto, o a François Kervorkian... En el *Loft* se encuentran con naturalidad los mejores DJs y futuros DJs de Nueva York, alegres desconocidos resplandecientes como actores de la vida musical. De este modo, el *Loft* se convierte en una suerte de enfebrecido laboratorio. Es ahí, en 1973, donde estalla el *Soul Makossa* de Manu Dibango. Mancuso encontró un vinilo francés en una tiendecita jamaicana. Adora ese estribillo africano de *jazz* y de *funk*, aparecido originalmente como cara B de un sencillo dedicado a la selección de fútbol de Camerún. Frankie Crocker, animador del «New Yok's WBLS», emisora de radio *black* conectada con la vida de los clubs, conserva su aire *fashion*. Pone y repone *Soul Makossa*, propagando el fuego a otros clubs y radios y, sobre todo, al público. El disco, solicitadísimo pero inencontrable, sale en versión pirata... y responsables de «Atlantic Records» deciden finalmente liberar para el mercado estadounidense ese título inhabitual. Prueba irrefutable: del corazón de las fiestas *underground* sin ningún objetivo comercial pueden salir éxitos. Siguiendo esta lógica y sin otra preconcepción que el puro gusto, Mancuso creó en 1975 el primer *prono pool*: ello le permite testar temas en el *Loft* antes de que nutran los clubs hasta su salida final al mercado del disco, ya sean o no claramente comerciales, en formato radio o de una duración herética...

1976. Primer año de la revolución *disco*. Un DJ neoyorquino —Walter Gibbons— coge del álbum un tema de tres minutos: *Ten Percent* de *Double Exposure*; mima, estira, sube la potencia y hace golpear las percusiones hasta el infinito; incorpora ligeros efectos y extrae de todo eso un mutante de once minutos. Así nace el primer «maxi» vendido en pequeñas y grandes superficies: los sellos discográficos, en concurrencia con el reciente «Salsoul Records», se implican al fin en el asunto.

---

5 Véase el comic de David Blot y Mathias Cousin, *Le Chant de la Machine* (Delcourt, 2002).

Ese *Ten Percent* revisado y corregido no es el primer título de música *black* en alargar sus mangas. En 1969 el *Sex Machine* de Sly & The Family Stone escala ya hasta los trece minutos con una pegajosa subida de adrenalina en las repeticiones alimentadas por una saturada guitarra y por un fervor psicodélico. A principios de la década de 1970 los orfebres del *soul* se permiten la libertad de tallar el corazón de sus álbumes. Entre jadeos amorosos, Barry White vuelve elásticos algunos de sus extáticos temas. Juego de hipnosis y de repeticiones, adornado con detalles sonoros e instrumentales con discreto remate, como si los príncipes del *soul* hundieran sus azucarillos en un café de música minimalista a lo Philip Glass o a lo Terry Riley. A imitación de *Shaft* de Isaac Hayes en 1971 o de *Papa Was A Rolling Stone* de las Temptations un año después, ese buen amigo en formato radio permanece siempre musicalmente correcto.

Entonces ¿por qué ese primer *maxi* concebido como transición en 1976? El *Loft* y algunos otros clubs dan una de las claves al demostrar que pueden estar en lo más alto de las listas de ventas e incluso ocupar las emisoras de radio con títulos como *Soul Makossa*. La segunda explicación hay que buscarla en la industria del disco y, sobre todo, en los nuevos sellos, que encuentran en el *maxi* comercial la endiablada expresión de la nueva cultura de club... Sellos como «Salsoul» —ocupado desde su fundación en 1975 en fusionar *R & B* y ritmos latinos— o «West End», creado en 1976 por Mel Cheren tras la desaparición de «Scepter Records»... Y, en fin, influye también el papel de personajes atípicos como Tom Moulton, quien, no por azar, se une a Walter Gibbons en la autoría del famoso *Ten Percent* en versión serpiente de mar...

A principios de los setenta, Tom Moulton trabaja para «Scepter Records», donde se ocupa de parir singles de promoción. En esa época el disco de 33 revoluciones mide 12 pulgadas de diámetro, y un *single* 7 pulgadas; un instante sólo. Hasta este «accidente» que él mismo cuenta introduciéndose en la escena de un diálogo con su maestro del *mastering* José Rodríguez:

> Un día iba a ver a José; llevaba en la mano *I'll Be Holding On* de Al Downing, y le dije:
>
> —José: necesito acetatos urgentemente...
>
> —No dispongo de ninguno virgen de 7 pulgadas; sólo tengo de 10 pulgadas...
>
> —Bueno, si es todo lo que tienes, lo haremos con ése. ¿Qué diferencia hay?

> Entonces, recorta uno y le digo:
>
> —Esto no se parece a nada; mira esa mínima banda grabada, completamente ridícula en ese chisme enorme. ¿Qué pasaría si probáramos... Crees que podríamos ampliarla?
>
> —¿Quieres decir estirando los *grooves*?
>
> —Sí.
>
> —Bien, tendré que incrementar el nivel...
>
> —Vé y aumenta el nivel...
>
> «Hicimos el trabajo y, después... ¡Oh! Cuando escuché el resultado, dije: ¡Dios mío! ¡Es tan potente! ¡Escucha eso! ¡Lo adoro! Fue un accidente, y así comenzó todo. Aunque para el título siguiente —*So Much For Love*, de *Moment of Truth*— nos dijimos que sería más práctico masterizarlo en 12 pulgadas y no en 10... Y así nació el primer *maxi-single*.[6]

Venerado como «Maestro e inventor del disco *maxi*», Moulton no acepta semejante epíteto. Se define a sí mismo como «un rufián que le gusta la música». ¿Y sus hallazgos? Según él, simples incidentes debidos a las circunstancias. Sin ninguna arrogancia, este hermoso joven con aspecto de Tom Selleck crea el «ábrete sésamo» del *house* y del *techno*: temas de baile ampliados sobre hostias de vinilo más largas para que el placer se prolongue en la pista en perjuicio de los formatos radio. Tiene razón: ésta es una historia de fortuna, de amor y de sanas conmociones. Como la invención del *Disco Break*, que sigue lógicamente los pasos del primer azar de los acetatos... Imaginad el comienzo de un título: arranca el sonido con suavidad, sube poco a poco y, después, estalla. ¿Cómo profundizar en una materia sonora tan bien construida para extraer de ella un mutante tan largo? ¿Cómo evitar el plagio de temas Frankenstein? ¿Cómo copiar y pegar sin crear monstruosos enlaces que suspenderán a los danzantes en sus gimoteos sexuales? Tom y José ratean los motores. Lo prueban todo, y para que el *collage* fluya de su fuente, hacen girar en redondo las pistas de baile. ¿Qué queda de todo ello? El *break* de batería. Ese hipo puramente rítmico que, al contrario que el de los teclados o el de los violines, vive perfectamente en su forma de ruptura. Un maravilloso ralentí para que vuelva a arrancar la pulsión animal en su lecho de caricias musicales. Así surge el famoso *Disco Break*.

---

[6] Véase la nota 15 de la pista 4.

En las raíces del *disco* existe esa búsqueda del mejor sonido para las pistas de baile que, desde 1974, impulsa Moulton fusionando en su trabajo de mezcla tres títulos del primer álbum de Gloria Gaynor: *Never Can Say Goodbay*... Una búsqueda simple y sin forma que está en el origen de la bomba del *Ten Percent* de *Double Exposure* dos años más tarde. Comercializado primeramente por «Salsoul» y luego por «West End», el maxi actúa como el virus de una epidemia que, partiendo de clubs como el *Loft*, el *10th Floor,* el *Gallery,* el *Xenon,* el *Galaxy's, el Sanctuary o el Studio 54*, se multiplicará en una miríada de formas contradictorias y se extenderá rápidamente entre el gran público.

Los primeros éxitos de Donna Summer —*Love To Love You Baby* y *Try Me*, *I Know We Can Make It*— duran dieciséis y dieciocho minutos. Estos *hits disco*, concebidos por Giorgio Moroder como largos temas a base de subidones de adrenalina y de suspiros orgásmicos, se convierten en metáforas de la sexualidad post-68, fiera y desinhibida. En 1977, con *I Feel Love*, el sonido se transforma en más minimal y descarnado tejiendo un hilo electrónico obsesivo en el que se enrosca la voz de Donna Summer como una boa hembra mirándonos fijamente a los ojos. Con este título premonitorio y su «línea de bajo galopante» —que es su marca de fábrica—, Moroder une el fervor pagano *disco* con la perfección mecánica de *Kraftwerk*. Crea un diagrama que será copiado miles de veces.

El *disco* cambia. Aparecen nuevas figuras reivindicando el deseo de vender sin complejos sus pastillas de placer a millones de excitados jóvenes y los estudios se unen a ellos. Los avispados tiburones afilan sus dientes. Tienen un modelo: esos Grandes Malignos a los que se puede calificar de iniciadores del género: los alemanes de *Silver Convention*. ¡Ah! ¡Qué incitantes son las doncellas que aparecen en la funda de *Fly Robin Fly*! El truco está en que no cantan. Aparecen ahí sólo como un reclamo henchido de *glamour*; y eso funciona, pues el título penetra en los *charts* estadounidenses desde 1975... ¿Hay que arrojar a esas insignificantes criaturas a las mazmorras de nuestra historia? Sería una pena, ya que nuestra autocensura nos privaría no sólo de sus notables traseros, sino también de ese *feeling* de gozo puro y de esas palabras de abisal ligereza que constituyen el alma dolorida del *disco*. «¡Vuela, Robin, vuela!» Y Robin emprende el vuelo en todas las discotecas del mundo.

Hasta en sus prodigiosas ventas, la música primaria y, en particular, la cultura de club de aquel disco señala una ruptura: el espectador, piadosamente sentado tras una jornada de duro trabajo, ya no se arrebuja

en su cómodo papel de admirador de los solos del guitarrista de *rock* o de las vocalizaciones del cantante de ópera. Desde el *Good Times* de Chic hasta el *Fashion* de Amanda Lear; de Patrick Juvet a *Silver Convention*, las estrellas del *disco* envían un prolongado beso de amor a su amplísimo público, así como un mensaje que coloca al nivel de las nalgas los sueños de liberación de las vanguardias intelectuales de la primera mitad de siglo... ¡Acudid! ¡Liberáos! ¡Bailad! ¡Divertíos! La vida no debe despilfarrarse en esos días de trabajo asalariado, sino en la fiebre del sábado noche. ¡Desplegad todas la velas! Cuando Didier Lestrade, espléndido cronista de esos días de fiesta,[7] me habla de Amanda Lear, no escucha la música que podría perfectamente reproducir en su cadena hi-fi, sino que se ve a sí mismo —joven y extasiado— bailando con sus amigos en el *Club 7*, *La Main Bleue* o *Le Palace*. Con esos éxitos *disco* se siente vivo: Amanda Lear le cuenta sus aventuras a él y a sus colegas de lupanar en la discoteca; sus primeros pasos dubitativos en la pista, sus noches blancas, les habla de su sexo... Derruida la prisión del trabajo, dinamitados los contratos de las buenas costumbres, incluso reductibles desde un punto de vista estrictamente musical, esos éxitos son el espejo de los jóvenes por fin desinhibidos que quieren ser también *stars* del presente. Aún mejor: para ellos, como para el *punk*, el carácter primario de la música es un golpe, un acto de desafío consciente e inconsciente. En el *pogo* los *punks* se excitan y tropiezan, bailan, y lo hacen mejor si no saben cómo hacerlo. En el *disco*, aunque algunos perciban la estela y el ritmo del baile, lo esencial es dejarse llevar, asumir su ridículo de joven blanco con el trasero inmóvil para facilitar su liberación. Así nace una actitud, una cultura del presente que encontrará su máxima y plena expresión a finales de los ochenta en el delirio de las *raves*, aun a riesgo de nivelarlos por abajo.

Desde 1976, con ese estado de espíritu sin prejuicios por ganar pasta gansa, sin complejos sexuales y de mal gusto, el francés Cerrone desova *Love In C Minor* con sus violines aparejados al sintetizador. Cerrone y Moroder innovan debido a la exagerada simplicidad de su pulsión rítmica: un bombo poderoso, enorme, que golpea, golpea y golpea cada vez de forma más rápida (¡120 bpm!, para los amantes de las números). Desde su primer éxito en 1968, *Looky, Looky*, Moroder

---

7 Para tener una idea de ese estado de espíritu (aunque ese *journal* sólo se refiriese a la primera mitad de la década de 1980), léase Didier Lestrade, *Kinsey 6, Journal des années 80* (Denoël, 2002).

sólo tiene un objetivo: hacer bailar. Comienza con *jerk bubble-gum*, continúa lánguidamente con Donna Summer en 1973 y después hace estallar la cabina con el *disco* cuando introduce a Kraftwerk en su hongo. Cerrone navega sobre aguas próximas, salvo que, con *Supernature*, en 1977, derrama sirope de Jean-Michel Jarre en su sopa sintética, aunque tuviera buena aceptación.

El *disco* de Cerrone y Moroder vivirá feliz y tendrá muchos hijos, unos más primarios que otros, pero todos con el mismo candor *kitsch* que tanto gusta a las admirables locas de la escena homo e idéntico mensaje hedonista que rompe, aún entonces y en adelante, toda idea de división entre la vida y el arte, ambos confundidos en el mismo culto del sábado noche. Yo jamás he querido probar esos chupetes musicales ricos en sudor, en garbo y en tickets coleccionables; me conformo con citarlos aquí, pese a sus dichosos éxitos: El *Eurobeat*, forma italiana de *disco* que aparece en los ochenta «caracterizada por melodías púberes y arreglos electrónicos» que parecen estar interpretados con sintetizadores caseros y que tomaron a su cargo los Pet Shop Boys; la *high energy* (o Hi-NRG), «metamorfosis centelleante del *disco* resurgida entre 1982 y 1985 con un éxito en 1984. Los bpm pasan desde entonces a 140; a veces, más. El sonido, siguiendo la influencia del *Eurobeat*, es casi al cien por cien electrónico y señala la reaparición de la diva aulladora».[8] Con nombres como Lama, Kasso, Evelyn Thomas, Divine, Fun Fun o Carol Jianni, algunos ¡todavía hoy se desmayan! Sea.

De 1976 a 1980 —en Nueva York, sobre todo, donde el sonido sólo vibra en los clubs— la dinamita *disco* no se parapeta ni tras un único estilo ni tras las producciones brutas y vulgares del género *Bee Gees* que inundan el mercado en torno a 1979. A la «Música Máquina» de Moroder y sus hipos infinitamente machacones responden las cuerdas y ritmos de la suave fiebre de *Risco Connection*, del gusto de Mancuso. Pero confieso aquí mi preferencia por las experimentaciones de un Arthur Russell, oculto tras los nombres de Gab Band o de Kool and The Gang.

Puramente anecdótico en cuanto a ventas, el ejemplo de Arthur Russell bien vale ser analizado en tanto es sintomático de las fusiones que se operan en esos años en el corazón mismo del *underground* neoyorquino. Homosexual desprejuzgado, el joven estudió música indú en

---

8 Algunas citas e informaciones esenciales de este capítulo provienen del excelente «Planète Dance», número especial de *Rock & Folk*, escrito en 1991 por Didier Lestrade y Pascal Raciquot-Loubet.

la escuela «Ali Akbar Khan» de San Francisco y quedó estigmatizado por su encuentro con Allen Ginsberg, sobre cuyos poemas especuló con el violoncello. A mediados de los setenta llega a Nueva York para seguir los cursos de la «Manhattan School of Music». Tiene ocasión allí de tocar su instrumento profundo y precioso en una composición de Philip Glass y de divertirse con experimentos próximos a la frontera *rock* al lado de personajes de la vanguardia musical como Rhys Chatman, Peter Gordon, Peter Zummo, John Gibson o David Byrne y Jerry Harrison, que fundan los *Talking Heads* en 1974. Junto al DJ Steve D'Acquisto, tres ambiguos coristas y los *Ingram Brothers* en la sección rítmica, improvisa en el *Loft* un tema *disco* desconcertante de ardor sofisticado durante más de diez minutos, himno *underground* que será remezclado por Larry Levan: *It Is All Over My Face*. Arthur Russell lo modifica, mezclándolo con otros experimentos sonoros, reduciéndolo a su esqueleto de *beats* para alimentar mejor esa trama matemática de ruidos e improvisaciones y desembocar en el nuevo *Pop Your Funk*, que suena *techno* antes de tiempo. Con este título fija una premonitoria fusión de músicas de baile y músicas repetitivas sobre un diván de efectos de ¡música concreta!

Punk y *disco* mezclados, *jazz* experimental o *funk* en un lecho de músicas repetitivas de formas inspiradas en África u Oriente; de *Suicide* a *Loose Joint*; del *Loft* caluroso al punzante *The Kitchen*; del *Paradise Garage* al *CBGB's*, la caldera neoyorquina que encarna Russell hace explotar no sólo los formatos del *rock*, sino también los del *soul* y los de todas las músicas populares. Época de locura. Con *I Zimbra*, en 1979, los Talking Heads crean una canción *disco* transplantada a los clubs. David Byrne escande su liturgia verbal mientras el mundo entero baila y se deshace en las pistas: «Gadji béri bimba clandrili, Lauli, lonni cadori gadjam, A bim beri Glassala Glandride, E glassala Tuffm I Zimbra.» Pero lo que verifica ese poema ruidista es la obra de uno de los más grandes artistas dadá del «Cabaret Voltaire»: ¿Hugo Ball? *I Zimbra* ahonda en la «razón razonante» bajo torrentes de percusiones primitivas que inundan los templos del baile *underground* con magníficos grupos como ESG o *Liquid Liquid*, dando la bienvenida al Arte negro celebrado por Max Ernst y brillando con miles de rayos en los límites de todas las categorías: *disco* y *new wave*, *hip-hop* y vanguardia experimental.

En su Diario, Andy Warhol narra el encuentro con Debbie Harry, de Blondie, *star punk* que interpreta *disco* con casco Moroder y se encarga del timbal en *Heart of Glass*. Y se piensa en esas palabras del

célebre artista a propósito del *Studio 54* de Manhattan, frase posteriormente emblemática del *Palace* de París: «Aquí, las estrellas no son nada, pues cada uno es una de ellas». En ese caos neoyorquino se persigue una cierta aventura *pop*, surgida quizá de aquel día de 1964 en que el dandy Warhol expone sus «Cajas Brillo» y sus «Sopas Campbell», objetos de consumo desnudos, agrandados y supermultiplicados. Lo común elevado al pináculo. La Factory... Después, la Velvet Underground y su amateurismo inteligente entre un John Cale reciclando sus aprendizajes de música minimalista y un Lou Reed ingeniándoselas para tararear en falsetes y mimar su guitarra. El hervor de finales de los setenta prosigue la aventura de los espíritus libres que fundaron el «Cabaret Voltaire» y el movimiento futurista. Una historia infinita que no termina de situarse y de añadir nuevas ambigüedades a sus paradojas. Todavía se quiebran las reglas de la armonía de las artes y de los cuerpos, de la familia y de las instituciones para construir otros principios más salvajes o para no reconstruir nada en absoluto, dejando el campo en ruinas. Se destruyen poco a poco todas las previsiones del pensamiento y de las músicas burguesas para sustituirlas por una liberación de las costumbres que rechaza toda norma. Incluso la del mercado.

Hasta el nihilismo; hasta el sida, a causa del cual Arthur Russell morirá en 1992 como otras muchas figuras de la época *disco*. Mierda.

Y, en fin, está el *Paradise Garage*, auténtico mito, mezcla pura y perfecta del espíritu del *Loft* y de los locos años del *disco* de Nueva York, del amor por todas las músicas y del deseo de llevarlas lo más lejos posible, hasta los extremos del *mix* y de la exploración musical, aunque siempre elevando a la gloria a los dos mil cuerpos bailando que invaden aquel lugar mágico. Un club privado, sin alcohol, rico en fruta durante el verano y en pasteles durante el invierno, gratuitos, desde luego; una «*house*», una casa como el *Loft* diez veces más espaciosa: el *Paradise Garage* es para muchos la más grande Meca que jamás haya conocido la «cultura de club», y tal reputación la debe a su mecenas, Mel Cheren (¡aún!) Y, ante todo, a su príncipe metafísico: Larry Levan, DJ negro y gay al que denuncian su voz y su desgana. Un artista al que se le debe la construcción de la inmensa popularidad de los DJs de *house* o *garage*, como, por ejemplo, Joe Claussell (por citar sólo uno), creador del sello «Spiritual Life», de quien se dice es «el hombre de los platos, el equivalente de Miles Davis a la trompeta, de Jimi Hendrix a la guitarra y de John Coltrane al saxo».

Mel Cheren cuenta en el libro *Global Tekno* los comienzos de ese monumento del baile donde oficia Levan:

> El *Paradise Garage* se llamó al principio *Henry Street*, en referencia a la calle donde estaba situado, en el corazón de Greenwich Village. El *Loft* era nuestro modelo. Su inauguración en enero de 1977 fue una verdadera catástrofe. No había calefacción y afuera hacía un frío siberiano. La gente tenía que esperar para entrar y, una vez dentro, ¡el equipo de sonido se averió!
>
> Esto hizo que pasara mucho tiempo hasta que volvieran los clientes, y hasta 1979 el *Garage* no arrancó verdaderamente. A partir de ese momento, Larry se apropio del público. La gente venía de todas partes por él: del Bronx, de *New Jersey*, luego del mundo entero. Larry no temía tocar cualquier cosa; *disco*, claro, pero también toda clase de músicas *underground*: Loleatta Holloway o *Talking Heads*. Cuando le gustaba una canción, podía ejecutarla hasta seis veces en una sola noche.
>
> Sabía crear esa atmósfera «drama» tan particular. Podía apagar las luces y poner un efecto sonoro de lluvia durante diez minutos. Las sirenas, los silbatos y muchas otras cosas que hoy se escuchan en los clubs de todo el mundo las introdujo él por primera vez.[9]

Chamán a medio camino entre el artista y el *entertainer*, entre el mezclador y el lampista, Levan crea un universo sonoro en cuyo interior comulgan los *clubers* en levitación. Un mundo en sí mismo que lleva las herejías de Grosso, de Gibson o de Moulton hasta su lógica última: el olvido de temas en provecho de un ritmo líquido alrededor del cual gravitan perlas originarias del arco iris, voces *a capella* o efectos plutónicos que hacen perderse a los danzantes entre mil sorpresas, en forma de caprichoso filamento el *foot* batiendo punzante el bombo que, entre los dedos del DJ, dura, dura, dura y se mezcla con mil colores: de los zapateados flamencos a las derivaciones electrónicas de Moroder; de las caricias del cello de Arthur Russell a los delirios de *First Choice*; de los flujos *reggae* de Joe Gibbs a las melosas sofisticaciones de los *Peech Boys* de Larry Levan; de los gritos de David Byrne a los ronquidos de Sylvester.[10]

El «hombre de los platos» puede (si lo siente como en junio de 1984 con *Music Is The Answer* de *Colonel Abrams*) estirar, triturar y manipular un mismo y único título durante toda una hora. Sabe transmitir sus

---

9 Los testimonios de Mel Cheren y Fraçois Kervorkian pueden leerse en el primer capítulo del libro *Global Tekno*, *op. cit*.

10 Véase nota 5 de este capítulo.

iluminaciones. Así hace con *Heartbeat* de Taana Gardner: al tempo en principio demasiado lento como para inflamar al público, le mezcla latidos de corazón auténticos: lo ejecuta una , cinco, diez veces, hasta que la pista, abarrotada, delira con la fiebre que la canción exhuda... Y se convierte en un éxito de la tienda del club («Vinylmania») del que se venden cien mil ejemplares en una semana sólo en Nueva York. Muerto en 1992, Larry Levan encarna una visión radical de la cultura de club, una mirada, una actitud sin concesiones hecha a su gusto y al de los extasiados de la pista. «Cada semana, recuerda Kervorkian, cambiaba los circuitos de lugar; era capaz de pararse en mitad de una sesión para regular la orientación de un *tweeter*, y, a continuación, retomaba los platos. Limpiaba él mismo las bolas luminosas. Quería que todo fuera perfecto, ¡y lo era!

Levan no es la reencarnación de Jesús (aunque...), pero no está menos próximo de su público que él, bajando de la cabina para tirarse a la arena, maestro de ceremonias relatando sus historias por medio de las palabras de himnos encadenados, orquestando la fusión de los cuerpos y de las almas como el derviche trompo enajenando a sus ovejas entre cielo y tierra.

Las selecciones de Larry Levan (DJ *black* de una discoteca que se revela a la vez como templo gay y paraíso negro), no tienen límite. En los albores de los ochenta, siempre sobre el hilo del caos e inspirado en King Tubby y en las Temptations, programa largas playas de *disco* sin versiones vocales, estiradas hasta el infinito, alimentadas con ecos mágicos y reverberaciones alucinadas, y crea así, en *live*, títulos de músicas de baile instrumentales en modo *dub*. Padre del género que lleva el nombre de su club (el *Garage*), género que a veces olvida cuáles son sus fuentes, Larry Levan es el eslabón que falta entre el *disco* y su hijo salvaje el *house*.

1975-1985. Debate público

En diez años, *disco* y *hip-hop* fabricaron la cuna de los hermanos *techno* y *house*

En nuestro imaginario nada hay mas opuesto que *disco* y *rap* o, cuando menos, público *disco* y público *rap*. Por un lado, el gay muy blanco de acuerdo con su tipología: botines, pantalón ceñido, estirado, circonitas y manchas de cava en las nalgas. Por el otro, el *Black* muy macho, como lo imaginan los precavidos Blancos, con gafas negras, músculos «Mister Proper», cadena de oro y metralleta «Uzi» en vez de cerebro. Por un lado, la calle ocupada, las *blocks parties*. Por el otro, los clubs gay. Y, entre ambos universos, una abismal incomprensión. «¡*Disco sucks*!»

El *Black* Larry Levan se alimenta, sin embargo, del *dub* de Jamaica, como Kool DJ Herc o Grandmaster Flash en las calles del Bronx. Escuchad el *Rapper's Delight* de Sugarhill Gang, que difundió el *rap* por todo el mundo tras su aparición en 1979, éxito monstruoso en el *Paradise Garage*. ¿Puede hacerse más *disco* que sonido *sample* del *Good Times* de *Chic*; *Good Times* que será saqueado, batido y triturado aún por un número inconcebible de DJs del Bronx? Ciertamente, los puristas no aprecian nada ese *collage* oportunista de un Sugarhill Gang algo latoso, según su propia opinión. ¿Quiénes escuchan entonces la cara B del single *White Lines* de Grandmaster Flash & The Furious Five, fechado en 1983?: ese *dub* alambicado ¿no suena a *disco* digerido al ralentí y a delirio extra fino, incluso de *techno* chusco y prehistórico?

Cualquiera que sea su confesión musical, los grandes DJs de Nueva York se respetan, y no solamente por su piel de color ébano o por sus ritmos como pequeñas bombas surgidas del fervor *disco* (como el *Heartbeat* de Taana Gardner, que se encuentra en el corazón del *rap* neoyorquino bajo múltiples trasplantes). El *disco* que defienden Larry Levan, David Mancuso, Frankie Knuckles o François Kervorkian no tiene nada que ver con ese estofado de grandes almacenes para limpiadores de playas que invaden en esa época todo el planeta. No, ellos no buscan copiar y adornar su *foot* con el más insípido *varieté*. Ellos, en tanto hacen bailar, inventan manteniéndose fieles a ese guiso de los orígenes, fieles al espíritu del *Loft* y del *underground*. Entre el *disco* de las minorías gay y el *hip-hop* de las minorías *black*, entre la droga musical de los clubs y los estimulantes sonoros de la calle, el diálogo no es imposible. Es más: los DJs de *disco* y de *rap* se roban unos a otros sin cachearse. Los orígenes se mezclan. ¿No os convencéis? Escuchad entonces a DJ Red Alert, compañero de Afrika Bambaataa desde los inicios *underground* del *hip-hop* a mediados de la década de 1970: «Yo frecuentaba los clubs *disco* del Downtown Manhattan donde actuaban DJs como Grandmaster Godbless, Grandmaster Flowers, Pete DJ Jones y algunos otros. Pero el sábado por la noche subía al Bronx para ver tocar a *Kool Herc*, el creador del *hip-hop*. Por lo tanto, es natural que yo tratara de combinar ambas influencias».[11]

Se casaron y tuvieron muchos hijos.

---

11 Fragmento de una entrevista realizada por Bandini para el número 13 de la revista *RER* (octubre de 1997)

1971-1997. Paralelo estético

La extraña semejanza de los primeros álbumes de Neu!, Suicide y Daft Punk

Quien sabe estudiar las músicas populares ateniéndose a la estética y a las actitudes antes que a las apariencias y a los instrumentos descubre frecuentemente paralelismos inesperados entre momentos y lugares. Así es esa extraña relación —que a mí me resulta tan personal: cada cual puede entregarse a este ejercicio con sus discos de cabecera— entre el primer álbum de Neu!, la primera obra de Suicide y el *Homework* de Daft Punk...

Tres momentos extraordinarios: *Neu!* en 1971 en Düsseldorf o la irrupción del *krautrock*, *rock* alemán cada vez menos *rock* y cada vez más *post-rock*; Suicide en Nueva York o la dinamita del *rock* mediante un *grupo* de *rock'n roll* sintético radical, adepto a los clubs *underground* donde nace el *punk* a despecho de los medias; Daft Punk en París en 1997 o la puesta en órbita de un *house* francés al que nada le gusta más que el anonimato y el furor mecánico del baile.

Tres envolturas de similar carácter, economía de medios y *glamour pop art*: el robusto Neu! en anaranjado fluorescente como arrojado de través por el pincel; el inmenso Suicide en letras goteantes de sangre; el Daft Punk mazacote en letras rojas fosforito *bubblegum*.

Tres estéticas sonoras análogas, saturadas, brutas y minimales que se juntan como la banda de sonido en tres episodios de tecnología rota a pesar de la absoluta diferencia de sus herramientas: Neu!, letanías de

guitarra, golpes en una sola caja y un único timbal de batería, centelleantes y bruscos cambios de velocidad; Suicide, frases obsesionales de sintetizadores enfermos que suenan como bliip bliips de caprichosos videojuegos; Daft Punk, el arte de embotar sus *samples* y sus estruendos repetitivos de teclados en un *disco-house* embrionario y ruidista.

Luego están las voces de esos tres primeros álbumes: gritos, jadeos, estribillos obsesionales y no canciones. Y, por fin, la actitud compartida: *punk*. Aunque Suicide sea un *punk* contrastado, Neu! un *punk* inconsciente y Daft un *punk* calculado.

1976-1986. Intermedio secreto

El arte del estudio y la teoría de la obscuridad según los Residents

¿Los Residents? ¡Ah! Ese *Diskomo* de 1980, discoide continuador de su *Eskimo* en *dub* subterráneo, ¡qué *must* de *techno* antes del *techno*! Los Residents son como los Daft Punk y todos los experimentadores actuales que cultivan los pseudónimos como nuestra abuela sus sueños: nunca se les ve, aunque tienen inmensas cabezas con ojos en lugar de nuestras cabezas de huevo. Tampoco se puede hablar con ellos. O, si se puede —ocasión única—, nos encontramos con un tal Jean-Philippe Renoult frente a su emisario en ese bajo mundo; por ejemplo, con Homer Smith. Sí, Homer, como Homer Simpson. Y con ese compañero de ruta se intenta comprender al grupúsculo que representa.

El grupo se forma a mediados de la década de 1960 en el más absoluto de los silencios. Su patronímico nace más tarde, con toda seguridad debido a un correo devuelto conteniendo una cinta que les es reenviada «a la atención de los 'Residentes'». De Lousiana se mudan a California, y, mira por dónde, a mitad de los 70 cae como llovido del cielo un álbum de estribillos repetitivos como si estuvieran grabados bajo una montaña de algodón; trituraciones premonitorias de temas *pop* en trances de ultratumba, lejanos recuerdos de un universo psicodélico y saludos sinceros e irrespetuosos a las melodías enloquecidas de los Beatles... Beatles cuyas cabezas aparecían pintarrajeadas con motivos indúes y geométricos en la cubierta original de su primer disco —*Meet The Residents*—, grabado, se cree, en 1974 antes de ser reeditado dos años después, en versión corregida y revisada, ya no mono, sino estéreo,

y con una nueva funda. Conocido por el público adepto al *punk* y a la música industrial, este difuminado grupo anticipó la filosofía de los puristas del universo *techno*. Vayan dos extractos de entrevista para hacernos una idea de todo lo que el presente debe a sus ancestros *underground*:

Una música a base de cintas, cercana a la música concreta...

Sí, hummmmm, los Residents nunca fueron considerados músicos, o, al menos, no buenos músicos, y estuvieron muy influenciados por Frank Zappa y el tipo de delirios que construía; pero también por los primeros trabajos de los Beatles a partir de cintas. En aquella época, eso era lo que se hacía o lo más interesante que se había hecho. Fue entonces cuando advirtieron que utilizar el estudio de grabación como un instrumento les permitía crear una música que habrían sido incapaces de tocar de forma tradicional, y que sería mucho más intrigante para ellos actuar así que coger auténticos instrumentos musicales y aprender a tocarlos pacientemente».

La teoría de la oscuridad...

El misterioso Senada de quien se habla en la funda del primer álbum —y aun después— existió verdaderamente (lo que falta por probar es su origen; pero, bueno, la fabulación forma parte de su historia). Él tenía sus propias teorías acerca de la música. Una de ellas era la 'teoría de la oscuridad'. Según esta teoría, un artista realizaba regularmente sus mejores músicas cuando se encontraba completamente a oscuras y nadie sabía quién era. La idea es simple: desde que un artista se daba a conocer y comenzaba a adquirir audiencia, ese público lo presionaba de manera más o menos directa y se hacía imposible para él no ceder, aunque fuera un poco, a esa presión. El trabajo más puro sólo puede surgir, por consiguiente, de la más intensa oscuridad, cuando se es lo menos conocido posible y no se está de ningún modo influenciado por el público. Durante algunos años los Residents aplicaron esta teoría al pie de la letra, rechazando sistemáticamente cualquier actitud contraria. Pero, al final, sin quererlo, aparecieron reseñas críticas en *Rolling Stone* y en la prensa británica. No pudieron ser oscuros de esa forma y fueron desenmascarados sin poder, por eso mismo, seguir permaneciendo en el más absoluto secreto. El misterioso Senada tenía otra teoría, a la que denominaba 'Organización fonética', y que tenía que ver con la idea de crear música a partir de sonidos formados con la boca. Lo que yo creo es que fundó semejante principio desde la observación de los *Eskimos* y de su manera de cantar.[12]

---

12 Entrevista realizada por Jean-Philippe Renoult para *France Culture* y publicada en la revista *Crash*.

1975-1982. Arqueología mecánica

La música industrial impone las máquinas al *pop* y hace eclosionar el *electro-pop*

Mayo de 1975. Primer concierto de Cabaret Voltaire en Londres.

Chris Watson: «Un muchacho que yo conocía trabajaba por entonces para la asociación "Ciencia para todos" y buscaba desesperadamente un grupo para animar la velada del martes. Le dije que nosotros tocábamos *rock* (risa contenida)... Y me respondió: "¡Ah, sí, genial! ¿Y cuánto cuesta?" Yo le dije: "Tocaremos gratuitamente." "¡Oh, mejor todavía!"... y entonces se nos anunció en aquellos grandes posters: *ROCK Y MÚSICA ELECTRÓNICA*. La reacción fue divertida. El concierto terminó como el rosario de la aurora. A Richard le destrozaron el equipo y Mal acabó en el hospital».[13]

La música industrial nace en Inglaterra con el *punk*, en consonancia con su mismo grito primitivo e inexperto, pedo virulento dirigido a la cara de las corrientes dominantes del *pop* y de los sucedáneos de la utopía *hippie* digerida en libros a libra, visceral recusación de aquella música progresiva y de sus insoportables camas de barniz clásico, de sus artistas bomberos como Genesis y Vangelis y otros parecidos... La diferencia entre industrial y *punk* se revela únicamente en la instrumentación: la

---

13 Estas palabras están tomadas de una entrevista realizada al grupo por los dos grandes diarios musicales, el *New Musical Express* y el *Sound*, en 1978, accesibles en el sitio Brainwashed: *http://www.brainwashed.com/cv/interviews*

máquina y los gruñidos sordos de la industria en lugar de la guitarra y los *larsens*, radicalización de un mensaje tamizado en el filtro de las máquinas polucionadas y polutantes. Los dos grupos símbolo de ese mundo subterráneo —Cabaret Voltaire y Throbbing Gristle— cultivan temas a la altura de este terror más intelectual: la manipulación de los media, el poder de las imágenes, las nuevas drogas, los telespectadores y los consumidores reducidos al estado de ocas cebonas, etc. Se ven menos como músicos en calzoncillos que como provocadores multimedia, terapeutas de su presente industrial, corrigiendo sin autorización los sonidos y los ruidos tanto como las imágenes pixelizadas de nuestro universos electrónico cotidiano.

«Comenzamos el 3 de septiembre de 1975, aniversario de la Segunda Guerra Mundial y principio de nuestra guerra» —relata Genesis P-Orridge de Throbbing Gristle. Desde sus primeros conciertos, tocan con los *feedbacks*, el ruido blanco y las frecuencias altas para molestar a los espectadores; ponen en el escenario cadenas y lavativas anales, imágenes porno en las que a veces aparece *Cosey Fanni Tutti* y hasta arrojarán sobre la multitud sangre fresca (la suya, seguro, después de cortarse las venas). O, por el contrario, en atención a sus innobles provocaciones y a sus proyecciones de torturas sádicas sobre las paredes del local, se hieren semejantes a ángeles bajo una luz ultravioleta.

Su único credo: molestar.

Las manifestaciones de Cabaret Voltaire y de Throbbing Gristle suscitan continuas batallas y escándalos semejantes a los que produjeron las representaciones de los futuristas italianos o los del movimiento Dadá a principios de siglo...

> Probamos la necesidad de ir contra corriente, de romper las reglas de las formas musicales establecidas, dice Chris Walton a propósito de ese nombre inequívoco, Cabaret Voltaire. Y Stephen Mallinder (apodado «Mal») apostilla: «No éramos dadá: Dadá se autodisolvió y nosotros no pretendíamos crear un nuevo movimiento dadá. Tal vez fuimos un poco ingenuos al elegir un nombre tan significativamente análogo, pero existían paralelismos evidentes, un deseo de transgresión, de rebelión contra las costumbres instituidas del arte y, en cuanto a nosotros, de la música y de su industria...[14]

---

14 *Ibídem.*

Para empezar, está el sonido, la manipulación de las bandas magnéticas, cortadas, peladas, pegadas y despegadas, estridencias de radio, disonancias de ondas, fragmentos de discursos captados aquí y allá, una forma, una estructura y, a continuación, por qué no, una pulsación de caja de ritmos y los escupitajos rítmicos de un bajo zumbón. Los muchachos de Cabaret Voltaire no tocan sus instrumentos. Los retuercen entre *collages* dadaístas y música concreta, con la adición suplementaria de una brizna de música popular, no importa cuál... «Estamos fascinados con Kraftwerk y el *dub*, dicen. La repetición, de eso se trata: ese artificio de Warhol y de la *Velvet*, la repetición que se vuelve hipnosis».

Escuchad esa máquina sofocada de nubes nucleares que os encogen el corazón en el metrónomo y os hacen bailar la Jamaica urbana antes de acelerar y ralentizar la voz de mando mecánica y la sideral vibración rítmica: en 1979, con un título como *Silent Command*, *Cabaret Voltaire* digiere todas sus influencias y pone los primeros puentes inconfesables hacia pistas de conmociones mutantes. De Clock DVA a Human League, la música industrial se muda en *cold wave* o reúne a los hijos del *punk* bajo la etiqueta *new wave*. Cada una de esas palabras según su *ecclesia*. O, más bien, según su ausencia de *ecclesia*. «Para mí la música de *Nurse* es una música surrealista» —dice Steven Stapleton de *Nurse With Wound*—; encasillada en su época como música industrial a despecho del creador de tal caos sónico y eléctrico, que mete la improvisación *free jazz* en salsa negra de música concreta, reivindicando las influencias de Lautréamont, de John Cage y del *krautrock* de Neu!, Can y Cluster.

En un ámbito menos experimental, «Factory», el sello de Joy Division, publica el single *Electricity* de *Orchestral Manœuvres in the Dark*, abiertamente inspirado en el *Radioactivity* de Kraftwerk, que firma con su éxito el certificado de nacimiento del *electro-pop*. Caja de ritmos, percusión electrónica, el bajo de rigor, estribillo *pop* y sintetizador a medio camino entre un aire pulido y un estribillo para silbar en la ducha. Este *pop* es revolucionario para la Inglaterra de 1979. Semejante canción de expectorantes humores no es la primera; aunque, sin guitarra ni batería, con imagen y sonido mal lavados, aclarados en la estética industrial y secados en la manivela *krautrock*, ¡eso es nuevo!

La dinamita del *punk* y de la música industrial atomiza el *rock* inglés bajo una deflagración cien veces más potente que la efímera bomba psicodélica de 1967, por su rechazo absoluto de las convenciones y de cualquier jerarquía y por su andadura y sus músicas. El *free rock* teutón

de comienzos de los setenta, ignorado hasta entonces por el carbón británico pese a sus originarios fulgores, enlaza con diez años de intervalo. «Casi todos los discos que compraba venían de Alemania, de grupos como Faust, Can, Neu!», recuerda Daniel Miller, quien, en 1978, publica, con el nombre de The Normal, dos títulos de absoluto minimalismo: *TVOD* y *Warm Leatherette*, palabras escandidas sobre un sintetizador «Korg700S» de escupidor y esquelético sonido. ¿Guitarra o sintetizador? Poco importa siempre que la música no prorrumpa en languideces pomposas y recargadas. Los sellos independientes llueven al mismo ritmo que los nuevos grupos. Precisamente por el single de 45 revoluciones de The Normal y sin ningún propósito de continuidad, Miller crea, por su parte, «Mute Records». Y no está solo: AK Process publica *Electronic Musik* con una funda completamente blanca en el efímero «Output Records»; Neu Electrik sale en «Synestesia»; Minny Pops en «Plurex 900» y en «Neutron sur Neutron Records»; The Prophets (llegados del Este) en «Hypothetical Records», You've Got Foetus on Your Breath en «Self Inmolate»; Digital Dance en «Digital Records»; Alpha Beta en «Magnet Records & Tapes»; The Same en «Unelikely Records»; *The Pop Group* en «Radarscope Records»; The Colours en «See Saw Sounds»; 23 Skidoo en «Fetish Records»; Soft Cell en «Some Bizarre», etc. Se abren tiendas especializadas como «New Rose» en París o «Rough Trade» en Londres: cambian esa escena de abundancia, se convierten en pulmones del movimiento y rápidamente se visten con un sello igualmente patronímico.

Antes incluso de que aparecieran esos comercios, el virus, aún embrionario, se propagó por toda Europa; por correo, en forma de paquetes en los que se disimulaban cassettes grabadas en audio o vídeo. Se hacía intercambio de las primeras obras de Cabaret Voltaire, de COUM (luego Throbbing Gristle) o de otros oscuros anónimos que no habían alcanzado la cima del vinilo. Ese tráfico entre camarillas importaba sólo a raros iluminados, pero su frenética actividad no cesó de transmitir la enfermedad. Fanzines, un poco más tarde distribuidores libres como «Front de l'Est» toman el testigo, y, por fin, clubs y organizadores de fiestas salvajes como *Rock in Loft* en Francia y, naturalmente, *Le Palace*, cuya apertura sorprende a más de un cacique.

Mientras Londres tiene fiebre, la epidemia se extiende por el continente. En Alemania se desarrolla una escena experimental llena de ruidos y autoburla que retoma la herencia de Can y sus acólitos y la radicaliza en un estallido de risa de caracteres endiabladamente dadaístas.

A elegir: los gritos del primer 45 revoluciones de Palais Schaumbourg; la música a trozos de Einsturzende Naubauten; los *collages* bufonescos de Der Plan; el *dub rock* de *SYPH* con Holger Czukay; los tambores electrónicos de *Die Krupps*; las nanas de *jazz-folk* ruidista de Die Tödliche Doris en el sello «Zick Zack»; las payasadas sofisticadas de Holger Hiller e incluso las cacofónicas moliendas *funk* de *DAF*, publicado por «Ata Tak» y luego por «Mute», etc. En Bélgica, Front 242 se ilustra en una misma fuente, mientras que en un contexto próximo a las músicas nuevas se funda el sello «Crammed», donde encontramos a Minimal Compact, grupo cuyo cantante, Smy Birnbach, se convertirá en un DJ de culto en la década de 1990 bajo el nombre de «Morpheus.».

En Francia comienza todo en 1976, para explotar un año después con la escena *punk* que ametralla las reglas del *rock*, desde Stinky Toys a Métal Urbain. Sin tener conciencia siquiera de su parentesco, los revolucionarios de Métal Urbain son los primos de los neoyorquinos Suicide; mezclan en un mismo barro caracteres ruidistas de los ritmos *rock* y gorgoritos de sintetizadores bricolados.[15]

A continuación, el *punk* hexagonal alimenta, en su vertiente electrónica, dos trayectorias que a veces se cruzan. De un lado, las furias sádicas de Pacific 231(que toman como referente el sistema compositivo de Arthur Honegger), las pulsiones primitivas y sintéticas de Art & Technique y el *rock* industrial de la pareja Nox o de Charles de Goal. De otro, un *electro-pop* minimalista, con proyecciones *punk* y caracteres de *easy listening*, que multiplican sus guiños a Jean-Jacques Perrey, representado por Taxi Girl, Braque, Mathématiques Modernes, Jacno y su premonitorio instrumental, *Rectangle* (en 1979) o, incluso, los Rita Mitsouko, que despegan con voz, bajo y caja de ritmos en forma de rebelde minimalismo.

Entre todos esos países y músicos, sobre el lecho de rebelión artística de la música industrial, se diseña ya una nueva «Internacional», premisa de la internacional *techno* pura y *underground*, con sus iconos independientes, su reivindicación del «Do It Yourself» y sus símbolos para iniciados. Como ese raro sello —«Sordide Sentimental»— que cuela en un folio de plástico cassettes, *singles* de 45 revoluciones o imágenes gráficas de una imperfección deslumbrante, asociado a los artistas

---

15 Para una visión panorámica de la escena *punk* francesa y para saberlo todo de este grupo visionario que es *Métal Urbain*, léase Christian Eudeline, *Nos années punk,* Denoël, X-Trême, 2002.

más radicales de su tiempo, desde Joy Division a Throbbing Gristle que, por su lado, gestiona su propia marca bajo un eslogan memorable: «Música industrial para gente industrial».

En esta época se perfilan el espíritu y la estética que marcarán la eclosión del *house* y de su hermano *techno*. Un espíritu que desafía cara a cara a las multinacionales y una estética de depuración abstracta que en seguida encarnan dos sellos duraderos en un contexto donde la mayor parte de ellos desaparece tan deprisa como aparece: «Mute», de Daniel Miller, y «Factory», de Tony Wilson. Fundas minimalistas, conceptuales, salidas de las manos de Neville Brody o de Peter Saville, citadas diez años después como influencias directas por los grafistas de «Designers' Republic», hermanos suyos en gustos electrónicos. Los príncipes de los discos de «Mute» y de «Factory», con su información mínima y sus fundas rupturistas proclamando las putadas de los mayores, serán retomadas y radicalizadas por los grandes sellos de música electrónica como «Warp», en Sheffield, a comienzos de los 90, o «Mego», en Viena, un decenio más tarde. Cuestión de actitud: el catálogo de «Factory» es, en sí mismo, una obra de arte: las cifras que acaban en «1» ilustran una idea, incluso un lugar tan elevadamente conceptual como el club *Hacienda*: «FAC51». Hay huecos; por ejemplo, no existe el número 23... «El primer álbum de Vini Reilly (con el nombre de *Durruti Column*) era un 14 —recuerda Tony Wilson—; entonces nos dijimos que el segundo podría ser un 24, tanto más por cuanto tenía cuatro caras y otros tantos músicos... Dijimos: ¡Oh! ¡mira: 24! Dos vinilos y cuatro músicos, ¡qué bien suena!»[16]

«Mute» y «Factory» también son artistas, vendibles o invendibles tratados con el mismo respeto sin ceremonia. Vini Reilly, por citar otra vez a este anarquista de la guitarra seca, teje sus piezas instrumentales sobre arabescos soportados por Erik Satie y Esteve Reich transfigurados en un alfabeto de *punk* melancólico. Sus formas giratorias y obsesionales parecen provenir de... ¡de Jeff Mills sin máquina! ¡Del *techno* acústico! Invendible ¿qué? A su lado, no lejos en el catálogo («FAC6»), Orchestral Manœuvres in the Dark saca un único título en «Factory»: *Electricity*, un éxito, invento *electro-pop*, y después desaparece, cuando

---

16 Cita tomada de la revista de la International lettriste *Potach*, reproducida por Greil Marcus en su *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Allia, 1998 [ed. cast.: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1989].

otros, como New Order, permanecen fieles pese a las *parties* gratuitas. Inútil sorprenderse de que, desde entonces, Orchestral Manœuvres in the Dark no haya hecho más que melaza tras su primer álbum, mientras que *New Order* no ha dejado de volar hacia nuestro oídos.

Por parte de «Mute», idéntica trayectoria: la libertad de *Fad Gadget* y el extremismo de *Einsturzende Neubauten* se mezclan sin dramas metafísicos con el *jackpot* de Depeche Mode. En febrero de 1981, el título *Dreaming of Me* de Depeche Mode rompe una barrera, seguido de *New Life* y, por supuesto, de *Just Can't Get Enough*, inflamador de púberes. Sonido límpido: más bajo, una sola caja de ritmos mezclada en primer plano, sintetizadores analógicos y una voz de joven *crooner* en *pop* bruñido. Es el segundo alumbramiento del *electro-pop* y la entrada en los clubs de una música de baile blanca, binaria, en formato *pop* y a años máquina de la desmesura *disco*.

De Eurythmics al *Yazoo* de Vincent Clark (que suaviza Depeche Mode tras su primer álbum) y, del lado gay, desde los iniciadores Soft Cell a los Communards, otros grupos toman entonces el mismo camino *techno-pop.* Y sus voces y estribillos sintéticos alcanzarán los oídos del otro lado del Atlántico, como los del DJ Electrifying Mojo, convertido en el gurú musical del *techno* original.

Con ello se desvela otra de las claves de los enigmas *house* y *techno*: la memoria, transmitida a chiquillos que anhelan digerir esa influencia y extraer de ella otras luces. Depeche Mode y sus acólitos penetran en la cabeza de los adolescentes que construirán las músicas de hoy, como lo hicieron Daft Punk o los Rythmes Digitales. La impresión es directa e indeleble. Permanecerán ahí, dentro de su cráneo, los sonidos aproximativos, las melodías de felicidad y las disonancias a veces involuntarias del *techno-pop* y de otros grupos que escuchan los futuros músicos y DJs.

Pero la conexión puede ir más allá del recuerdo: «Mute» y sus niños de los ochenta se encuentran físicamente en 1988. El sello participa, en efecto, de la oleada *acid-house* con su marca asociada: «Rhythm King». Luego se transforma (1992) en el emblema de cierta pureza *techno* con «NovaMute», en el que maestros de Detroit como Juan Atkins, Ritchie Hawtin o *Underground Resistence* (para el proyecto «X101») flanquean a jóvenes y magníficos músicos como Luke Slater o Speedy J.

Queda un misterio sin resolver: ¿por qué el *disco* y el *punk* no se mezclaron en Inglaterra a mediados o a finales de la década de 1970? ¿Por qué esa extraña sensación de que dos locuras permanezcan mirándose sin aparearse?

El *disco* y el *punk* nacen juntos, o casi, gritando la misma necesidad de hacer tabla rasa de aquellas músicas tan correctas ocultas bajo el barniz de la liberación *post-hippie*, pero estallan con desplazamientos distintos uno respecto del otro según se les mire de un lado o del otro del Atlántico.

El *disco* y el *punk* tienen otro punto en común: nos son «artísticos». Son vitales. Brutos. Vulgares. De mal gusto. Cierto, fabrican figuras de cartón piedra, algunas de las cuales ganan millones de dólares, y esto es mas cierto para el *disco* que para el *punk*; el primero ahogando sus placeres en la sed de gloria y manos llenas allí donde el segundo alimenta —no sin ambigüedades— una revolución contra los celadores del sistema y los poderes establecidos. Pero en sus maneras rudas, bastardas (aunque mezcladas con un comercio fructífero), ambos movimientos alcanzan una de las utopías de los dadaístas del «Cabaret Voltaire», de los letristas de los cincuenta y de los situacionistas de los sesenta: acabar con el Arte o, cuando menos, zambullir el arte en el corazón de la vida, lejos de los museos y de los zoos para adultos, lejos de «esa feria triste y rentable en la que cada reedición tenía sus discípulos, cada regresión sus admiradores, cada *remake* sus fanáticos».[17]

El músico *punk* es un aficionado, y los pisteros son el alma del *disco*, más aún que los músicos profesionales.

En nuestro imaginario, sin embargo, el *disco* es estadounidense y el *punk* inglés.

Fijemonos en el caso de Nueva York: centro de nuestro mundo musical, la megalópolis en absoluto pertenece a Estados Unidos. Los Ramones, Père Ubu, Suicide, los Talking Heads con su *Psycho Killer* antológico y los grupos de *rock* y de *funk* vanguardistas de la compilación *No New York* pilotada por Brian Eno no son, pues, ni ingleses ni estadounidenses. Neoyorkinos. *Punks* neoyorkinos, si queréis.

No existe movimiento *disco* en Inglaterra. En Carnaby Street no se viste *disco*, se baila *punk*. Como más tarde se introducirán los colores psicodélicos del *acid-house*. En cuanto al *disco* alemán, no es auténtico *disco* hasta que no se exporta a Estados Unidos, tal vez debido a Giorgio Moroder, que chuta con heroína electrónica a la *black* Donna Summer antes que sus colegas teutones.

---

17 *Ibidem*.

Queda Francia. El *disco* conoce aquí un auge que contamina a todos los sectores del *varieté*, desde Patrick Juvet a Sheila B. Devotion. El *disco* tiene sus lugares mágicos: *La Main Bleue* y *Le Palace*, discoteca mítica que cultiva la desmesura de la fiesta de inspiración *black* pero que acoge conciertos de los grupos más fríos de la galaxia *electro-pop* como Human League. Un grupo próximo al público del *Palace* sufre un cambio del *punk* al *disco*: Marie et les Garçons se desmarcan de Marie y se mudan en simples Garçons, se sumergen en la caldera neoyorquina y se transforman completamente en *disco*. Algo así como los neoyorquinos Blondie, que convierten sus bocazas *punk* en jeremiadas *disco* sin por eso echar a la chica del grupo. Los Garçons de Patrick Vidal, sin embargo, no pueden construir una escena solos.

Las grandes ciudades de Europa no alimentan su contracultura a partir del *disco*, sino que lo hacen desde los circuitos del *punk* y de la música industrial, arriesgando lo que esos grupos, salidos del *underground* blanco, vengan a robar para alimentar sus escalas dentro de los sonidos y la imaginería *disco*. Ejemplo concluyente: los provocadores Throbbing Gristle confiesan un gusto inmoderado por Abba. En 1979, en su álbum más accesible —*20 Jazz Funk Greats*— alternan canciones infantiles de pura electrónica discoide y llantos alterados de una voz perversa. Saturaciones obsesionales... Ya disueltos Throbbing Girstle, su mitad —Chris & Cosey— retoma esos sintéticos estribillos. En 1982, en su *Dancing Ghosts*, ambos músicos son los primeros en utilizar la caja de ritmos «TB 303» en forma *aciiiid* (entendámonos: desviada de su uso como simulador de bajo), y, dos años después, firman un título premonitorio: *Techno Primitive*.

Desde su formación en 1978, A Certain Ratio, grupo del sello «Factory», suena inequívocamente *funk* en tonalidad *punk* con su bajo palmoteado y sus metales alborotadores. Apareciendo sistemáticamente en sellos independientes, grupos ingleses como A certain Ratio, Gang of Four, 23 Skidoo o incluso los Slits, fusionan *punk* y *funk*, pero no tienen nada de *disco*. Sólo 23 Skidoo, salido de la movida industrial, conjuga tanto la forma acústica como la electrónica. Extrañamente, son los artistas más extremos, los que, llegados precisamente de la música industrial más radicalmente sintética, más se aproximarán luego a los caracteres del Manhattan discotequero. En 1981, DAF cambia de fórmula y se muda en dúo reduccionista: voz escandida, el obligatorio teclado y caja de ritmos que martillean sin cesar con un solo pie ¡más potente que el de Moroder! Gesto de provocación hedonista:

chocan conservadores y antiguos *hippies* invocando el «baile de Mussolini», el de «Adolf Hitler» y el de «Jesucristo». Este *disco* radical prefigura el movimiento *Electronic Body Music* de Front 242 y Nitzer Ebb, pero es *punk*, gélido, y no *soul* de pago. Blanco, totalmente blanco como ese *funk* frío que se convierte en la divisa de Cabaret Voltaire en 1983, cuando en Nueva York Liquid Liquid, Arthur Russell y los Talking Heads demostraron que un Blanco podía llegar a ser *black* a condición de tomar un buen baño y de abrigarse luego.

¿Cuestión de cultura? Todavía habrá que esperar a que New Order se convierta al baile con un *Blue Monday* chisporroteante en 1983, a que Bronski Beat remueva los corazones, a que el Detroit de negros futuristas coma y digiera el *electro-pop*; luego, a que, en Londres, una música llamada *house* regrese de Ibiza en vuelos *charters* para que se consume definitivamente la fusión indistinta de las músicas negras y blancas en las pistas de baile de los clubs y en las campiñas «okupadas».

1983. Chispa primordial

Y Blue Monday abrió el camino al *house* inglés

En marzo de 1983 estalla una bomba que prefigura la revolución *house*. «Factory» saca en *maxi Blue Monday* de New Order. Éxito planetario de una fusión ejemplar, un puente mágico entre *new wave* blanca y música de baile *black*. A los ojos del amplio público europeo el *punk* y la *new wave* tenían un enemigo: el *disco*. Joy Division, llegado a New Order tras el suicidio de su cantante Ian Curtis, simbolizaba el integrismo *new wave*. Funda abstracta sin leyendas. Además de siete minutos, el New Order de *Blue Monday* pulveriza el formato *pop* a golpes de *breaks* y de secuenciar *disco* y funda su distanciado romanticismo al calor de las pistas. Anécdota regozijante: *Blue Monday*, magnífico título de ruptura, fue compuesto al azar, debido a un circunstancial test realizado a la nueva caja de ritmos del grupo.[18]

Resultado: el *beat* central, entre aire marcial y azimutaje discoide, suena como el *jungle* prehistórico y se parece más a Underworld que a Depeche Mode, y más a Daft Punk que a Ochestral Manœuvres in the Dark.

Más potente, más caliente que las últimas mutaciones de DAF o Cabaret Voltaire, Blue Monday conecta al fin la segregación existente entre público *rock* / *new wave* y público *dance* / *disco*. La historia del *acid house* británico y de sus fiestas de locura se pacta tal vez aquí, en

---

18 La información proviene de un artículo de Benoît Sabatier, «Rock et Techno, Guerre et Paix», en el número especial fuera de serie 19 de *Art Press*, *op. cit.*

Manchester: algunos meses después de la explosión del *maxi* de New Order, en mayo de 1983, el sello «Factory» de Martin Hannet y Tony Wilson funda, efectivamente, el club *Hacienda* con los beneficios obtenidos de las ventas de Joy Divison... Este club mítico, reuniendo talentos tan diversos como 808 States, Happy Mondays, Laurent Garnier o A Guy Called Gerald, pronto hará saltar todo en pedazos y se convertirá en el centro del movimiento.

1945-2001. Certificado de amistad

El gran torbellino: cuando el manipulador de sonidos se acompasa con el músico y el compositor

Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Olivier Messiaen o Pierre Henry importunan a la gente honesta con sus tribulaciones electrónicas, concretas o ruidistas, pero no necesitan poner en cuestión la jerarquía entre el técnico y el músico, entre el encolador de sonidos y el compositor de músicas. Eran a la vez técnicos y músicos, manipuladores y compositores. Por eso no se guarda de sus lecciones magistrales más que la idea de un nuevo arte de composición. Sólo una elite cultivada iba más allá de las apariencias, apreciando las delicias estéticas de aquellos heterodoxos geniales, colocados por pura comodidad en la rúbrica de la música contemporánea para fijar en sus obras la tranquilizadora etiqueta de inteligentes y ortodoxas investigaciones. El placer, como se ve, ensucia.

Con King Tubby, Kool DJ Herc, Larry Levan, Frankie Knuckles o Afrika Bambaataa, la dinámica se invierte por completo: *a priori*, el único objetivo de estos perturbadores es el placer lascivo. No emprenden ninguna misión de búsqueda experimental y, sin embargo, investigan y experimentan. A quienes violan y seducen con sus locuras no son melómanos, sino danzantes. Antes incluso de la era del *sampling* y del *home studio*, el *dub*, el *disco*, el *hip-hop* y su hijo infiel el *electro*, se comprometen en Kingston y Nueva York con una revolución que se transformará en explosión con el *house* y el *acid house*: DJ, ingeniero de sonido o productor, el que produce y manipula se acompasa con quien interpreta y compone.

En el contexto de las músicas populares es donde la jerarquía entre compositor y advenedizo bascula por primera entre los hechos y los símbolos: en el mundo de Donna Summer antes que en el de Pierre Boulez.

1981-1984. Arqueo-*electro*

La fusión *electro* crea el *tekno* frente al *techno*

Es un gigante. Afrika Bambaataa fraguó sus armas en uno de los más famosos *gangs* del Bronx: «The Black Spades»; luego, en la cercana estela dejada por Kool DJ Herc, en la que reconoce sus antecedentes (cosa rara en ese medio). Se convierte en el «maestro de los discos», caíd de las *parties* callejeras y rey de su «Zulu Nation» en Nueva York, donde se dan cita raperos, pisteros, grafiteros y chiquillos de múltiples talentos «pacíficos». Cuando se le habla de los cuatro Blancos de Kraftwerk a ese guerrero de la conciencia negra, sus ojos se iluminan y su lenguaje florece en mil calificativos: «No creo que puedan comprobar el terrible impacto que han producido sobre la población negra a partir de 1977 con *Trans Europe Express*... Cuando salió el disco, me dije: ¡Hostias! ¡Qué increíble excitación! Pocos discos he escuchado en mi vida tan potentes y explosivos. ¡Nos volvíamos todos locos!» Luego recuerda el concierto en el «Ritz» de Nueva York y añade las siguientes palabras, signos de otra fascinación: «Llevaban esas pequeñas calculadoras que ellos mismos habían modificado: bastaba con presionar un botón para que la música arrancara. ¡Era *funky*!»[19]

En los platos, en las calles, en los parques o en las escuelas del Bronx, Bambaataa cuela discursos de Malcolm X o de Martin Luther King en las obsesivas figuras de trece minutos treinta y dos segundos

---

[19] Este fragmento de entrevista, como muchas otras informaciones del presente capítulo, han sido tomadas del libro referencial de David Toop *Rap Attack 3* (Serpent's Tail, 2000).

de *Trans Europe Express*. Por su parte («una vez al año no hace daño»), Grandmaster Flash deja correr el tema sin *cut* ni *scratch*: en este título tan bien cincelado no hay necesidad de capturar los *breakbeats*, y Flash aprovecha para ir a tomar un trago. A los *Blacks* del Bronx les gusta Kraftwerk y lo respetan. Por su minimalismo electrónico y su imaginario de la tecnología de lo cotidiano, este grupo se sitúa, no obstante, en el otro extremo de las exageraciones de la ciencia ficción de serie Z y de las orgías intergalácticas de la banda Funkadelic y Parliament de George Clinton. Pero ambos extremos atraen a los DJs *blacks* como dos caras de la misma revolución: a la derecha, el candor vulgar de los videojuegos; a la izquierda, la ironía estética de los ordenadores de bolsillo, dos polos eléctricos que sueñan con fusionarse en una misma música. Y quien la representará, con un símbolo dantesco tanto como con un inesperado éxito comercial, será Afrika Bambaataa con *Planet Rock* y su *Soul Sonic Force* en 1982.

Planet Rock es una fusión de sonidos y de universos y es la esencia de todas las músicas sintéticas que llegarán más tarde. Como introducción, suenan estallidos dramáticos tomados de *Trans Europe Express*, demasiado cortos para ser reconocidos. Se instala el rigor obsesivo del *beat*, pequeña revolución sonora programada a partir de una caja de ritmos «TR808» comprada de saldo por 20 dólares. Cuando la figura melódica cae en el oído, se detecta mayor ambigüedad: es mucha la trama de *Trans Europe Express*, pero su ritmo se mezcla con *Numbers*, de los propios Kraftwerk, y con breves del *Super Sperm* de Captain Sky. Con su uniforme de grotescos brillos, su barba arreglada y su torso de corsario intersideral, Captain Sky es un *Black* de Chicago diríase sacado de un tebeo de «Flash Gordon», un barón *funky* abiertamente inspirado en los delirios de la «Nation P. Funk». ¿Su presencia aquí? Un signo más, menos visible que los omnipresentes de los teutones mágicos. Una audición atenta desvela permanentemente nuevos hallazgos: una voz hipnótica rimando como en el Vocoder, ritmos que evolucionan, se desecan y retoman, ruidos y chasquidos de nave espacial, o el estribillo que se funde maravilloso con la marcha del tren, parodia viajera de la música de la película de Sergio Leone *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964). En realidad se trata de un *sample* de *The Mexican*, título que piratea el estribillo de «espagueti western» de Ennio Morricone para aplicarlo a la guitarra. Al final, la canción no da la impresión de ser un *collage*, sino de ser un tema simple y coherente sin efectos inútiles, y es esto lo que lo hace potente: un sonido en directo del

planeta Marte, nuevo y futurista, salido de un guisado alucinante y que transmite, sin embargo, un inaudito sentimiento que llama poderosamente la atención.

La fusión traspasa, es verdad, el límite de la propia música. El rey de la «Zulu Nation» graba *Planet Rock* con los componentes de su Soul Sonic Force y dos blancos: John Robie a los teclados y Arthur Baker, productor de *disco* y de *hip-hop*, dos «valientes» asiduos de un club latino de los más broncos en cuestión de drogas y tumultos improvisados: el *Fun House* de Manhattan, donde no se admiten *Blacks*. El DJde *Fun House*, John «Jellybean» Benítez, es el amigo de una desconocida (cuyo éxito se construirá sobre las ruinas de la música *disco*, con la que no tuvo ninguna contemplación al triturar sus canciones): Madonna. Este as del *remix* pone y repone *Planet Rock* bajo múltiples versiones como muchos otros títulos-tests de Arthur Baker. Actuando sobre los *breaks*, las duraciones y los efectos a la manera de Larry Levan (quien al mismo tiempo está haciendo vibrar el *Paradise Garage* con sus experiencias *dub*), participa en la eclosión no de un movimiento, sino de un sonido que luego se llamará *electro*. Este antecedente del *techno* y del *house* nace, así, de una olla de *hip-hop* salvaje y *disco underground*, de caracteres *black* y de fiebres latinas, de reminiscencias *techno-pop* y de estéticas de videojuegos. Y «Jellybean» transmite sus delirios a través de un programa de radio de fin de semana en la emisora más popular de Estados Unidos: «WKTU»...

En 1982, el *punk* ya no es de este mundo, y el *disco*, cuyas producciones inundan el mercado, inicia su transformación en *Eurobeat* y luego en *Hi-NRG*. Mientras el comercio sigue el curso de ríos cuya agua me hace vomitar (como los «Nuevos Románticos» Duran Duran y Spandau Ballet en Londres, matrimonio en libras esterlinas de las lentejuelas *disco* y de la frialdad *electro-pop* sobre músicas apasteladas), los DJs, los músicos callejeros y los de los clubs, contraviniendo los dogmas de sus públicos diversos, no acaban de encontrar nuevos caminos. *How Much Are They?*, *dub* alambicado firmado por Jah Wobble (ex de PIL), y dos componentes de Can (Holger Czukay y Jaki Liebezeit), viene a ser un *must* tanto para el *Loft* de David Mancuso como para el *Paradise Garage* de Larry Levan. Pasado un año, un gran nombre del *disco* (François Kervorkian) firma *Snake Charmer* junto a esos mismos arcángeles salidos del *krautrock* y heridos de *dub*, acompañados por quien ya es de *The Edge* (el guitarrista de U2), de una cantante y de músicos *black*.

Por otra parte, en 1981, en el anonimato total de Detroit, Juan Atkins crea Cybotron, *grupo* de *techno-pop* tirando hacia el *groove* en modo sintético, y para un instrumental galáctico: *Clear*. «Kraftwerk, Telex y Devo eran buenos —recuerda Juan— pero no eran *funky*. Yo tenía la convicción de que si llegaba a producir ese estilo de música a partir de aquélla y le inyectaba *funk*, haría un cartón. Hicimos esa mezcla sin que se nos lo haya reconocido, pues Soul Sonic Force llegó exactamente en ese momento y se llevó el premio».

Primeros *samplers* todavía muy caros, cajas de ritmos que se perfeccionan gracias al sistema MIDI con fines de programación o, todavía más fácil, platos «Technics 1200» más manejables que nunca: el tiempo vibra de novedades tecnológicas que participan de esa idea de revolución musical por construir... Siempre con el ejemplo de Kraftwerk, síntesis digerida antes del *pop* y del *funk* pasados por el filtro de bricolajes ultramodernos...

Juan Atkins otra vez: «Cuando escuché a Kraftwerk, me dije: *man*, esto aún es más fuerte. Era más agudo, más claro que todo, y, evidentemente, más que todo lo que yo había preparado para mis maquetas y que sentí la necesidad de tirar a la basura. Yo carecía de conceptos. Cuando escuché a Moroder y a Kraftwerk, me dije que debía ir más lejos. Quise comprender las herramientas electrónicas, leía detalladamente todos los créditos, intentaba percibir los sonidos y su origen, comencé a investigar. En ese momento encontré a Rick Davies, que se convirtió en la otra mitad de mi grupo, Cybotron. Era una especie de músico de vanguardia y poseía todo lo que yo soñaba tener, las últimas cajas de ritmos, el sintetizador "Roland RS09"... Nuestro primer sencillo salió en 1981 y luego, un año después, nuestro álbum *Enter*. Ya mezclábamos experimentaciones electrónicas con el *techno-pop* y con los caracteres del *funk*».[20]

En 1982 *Planet Rock* puede aspirar al título de cañón electrónico, pero es seguido de otras granadas mejor calibradas... Entre las mejor situadas, algunos personajes enfermos de vanguardia europea que siembran semillas de elegantes saqueos intelectuales: el ex-Lucifer Malcolm McLaren desova un descarado éxito, *Buffalo Gals* y, en la misma línea, un álbum *electro hip-hop*, *Duck Rock*, en directo desde Nueva York con

---

20 La entrevista de Juan Atkins fue publicada en el número de abril de 1999 de *Vibrations* (aprovecho aquí para agradecérselo a este mensual).

Keith Haring impreso en los programas de mano... McLaren no inventa nada. Su ensalada de tartamudeos sonoros de toda clase de músicas, con mezclas espurias de colores *rap* y cantos surafricanos, lo debe todo a los pioneros del Bronx. Lo debe todo a Afrika Bambaataa, que inició las actuaciones en concierto con los insignificantes Bow Wow Wow y que, desde hacía años, mezclaba, según sus gustos de cada momento, el calypso, fragmentos de *rock*, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven o las músicas electrónicas de Japón o de Europa con sus queridos *soul* y *funk*. Lo debe todo a Grandmaster Flash, quien, además de sus juegos de *scratch* y sus mezclas de discursos militantes con la Last Poets, es el primer DJ del Bronx en improvisar con una caja de ritmos: objeto mágico que, con su sabiduría electrónica, extrajo de un viejo sintetizador con el fin de dar fluidez a sus *sets* y de dejar los más grandes espacios posibles a sus artimañas con los platos...

El *Buffalo Gals* de McLaren, y de maneras menos *Shaddock* el *Beat Box* de Art of Noise, no son más que versiones *Hi Tech* de la más libérrima locura del *hip-hop* de Nueva York, pero se reúnen en esa corriente tecnológica con el primer éxito electrónico que es el *Planet Rock* de Afrika Bambaataa y popularizan todo un género. El *Fairlight* que utiliza Art of Noise para sus *samplings* vale una pequeña fortuna, pero da un golpe, una claridad única a los ruidos de motor y a los claxons de los coches que proporcionan ritmo al bien denominado *Beat Box*, cuyo *beat* golpea efectivamente hasta el cielo, y que enloquecerá a los asiduos de todo tipo de clubs y orígenes musicales en todo el mundo.

Detras del álbum *Duck Rock* de McLaren y del *Into Battle*, primer mini-33 revoluciones de *Art of Noise*, que aparece en 1983, se oculta el mismo productor: Trevor Horn, antiguo componente de un revolvedor grupo *electro-pop* que hacía estragos desde finales de 1979: los Buggles, pero también un Merlín encantador de grupos sin alma como ABC o necesitados de un completo maquillaje como Yes.

Junto a Paul Morley, antiguo periodista de *New Musical Express*, y bajo el paraguas de la casa «Island», Trevor Horn crea un sello cuyo nombre está inspirado en el teatro sintético de los futuristas italianos de principios del XIX: «Zang Tumb Tuum». Art of Noise es también, con toda seguridad, referencia inequívoca al manifiesto de Lugi Russolo de 1913. Subrayemos, de paso, la evolución ortográfica entre el Zang Toumb Toumb de Marinetti y el «Zang Tumb Tuum» de Morley y Horn, así como la casi inapreciable diferencia entre «El Arte

de los Ruidos», en plural, del manifiesto de Russolo, y su nueva versión en singular: «El Arte del Ruido» (='Art of Noise'). Las similitudes no ofrecen ninguna duda.

La historia de Art of Noise comienza sin rostro: el grupo, con Horn como escultor de sonidos y Morley como estratega de palabras e iconografías, prefiere elegir el anonimato. Nada de líderes. Ninguna foto de prensa. Ni siquiera imágenes de vídeo, pero sí rostros en cartas de baraja o máscaras de carnaval veneciano. Esta estrategia de la oscuridad —que parece inspirada en los Residents— no traduce ninguna pretensión de integridad; antes al contrario, esconde una gran burla, una diabólica inteligencia en el manejo de los media y de sus excesos... Art of Noise rechaza abiertamente el juego de la música *pop*, pero lo orienta maravillosamente hacia su propio beneficio mediante una música instrumental, tan experimental como bellamente azucarada, capaz de gustar a los intelectuales tanto como a los *clubers*, los cuales no se equivocaron con ella: *Beat Box* estalla en las pistas; después *Moments of Love*, miel pre-*house*, se convierte en un título de culto en los clubs de Ibiza. El otro gran grupo de «Zang Tumb Tuum», el dúo post-*disco* a lo Village People —Frankie Goes To Hollywood—, demuestra la necesidad que tenía el *disco* de grandes talentos bricoladores como Trevor Horn y Paul Morley.

¿Es, pues, Art of Noise menos esencial de lo que parece? No, pues las piruetas musicales del primer Art of Noise anticipan los sonidos futuros. Esa comedia de pacotilla, lanzada desde las bases mismas de la industria del ocio, encaja con su época de *yuppies* y de freak fácil como una farsa.

Detalle destacable: *Thriller* de Michael Jackson aparece a finales de 1982 y explosiona en todo el mundo al año siguiente. Por su amplitud, este fenómeno transforma la cultura *pop* o, cuando menos, revela su nueva autenticidad. Greil Marcus describe esta cultura *pop* como una «cultura vernácula del mercado moderno», una «cultura del instante que subsume a la vez pasado y futuro rechazando reconocer sus propias realidades», nacida en Inglaterra y en Estados Unidos en torno a 1948,[21] año de publicación de *1984* de Georges Orwell. El azar interviene: es en febrero de 1984 cuando la música de Michael Jackson acompaña la publicidad de «Pepsi», después de que el artista haya sido

---

21 Greil Marcus, *op. cit.*

recompensado por el infame presidente Ronald Reagan por su participación en la campaña publicitaria estatal emitida por la TV contra el alcohol al volante. *Thriller*, su gestión comercial y sus formatos televisivos y publicitarios ofrecen un espectáculo al que nadie escapa, ¡sobre todo los media! La cultura *pop* ya no será ese extraño mutante, ese chico turbulento del capitalismo moderno: se convierte en su más grande pulmón.

Muy rentables, las provocaciones de Paul Morley y de Trevor Horn revelan una realidad que muchos protagonistas de la cultura *pop* se niegan a reconocer o simulan no ver. Con ironía participan en el pomposo sepelio del *rock'n roll* golpeado por la alta marejada Michael Jackson, y subraya tanto más intensamente las ambigüedades de esas músicas populares que saben venderlo todo cultivando el discurso rebelde, mensaje de revuelta tan necesario como sospechoso en esas condiciones fáciles de recuperar. Puestas al servicio de una intemperancia de medios, las puestas en escena del circo *pop* de Art of Noise o de Frankie Goes To Hollywood funcionan finalmente como el espejo invertido de ese *house* que nace de la miseria en las alcobas todavía herméticas de los clubs de Chicago.

Cuando *Thriller* se derrite de éxito mundial, el sonido de *Planet Rock* se convierte en el sonido de las calles de Nueva York. El presente se encuentra en el *funk* electrónico. Mezcla de *Blacks* y de Latinos, los *Fearless Four* lanzan *Rocki'n It* con una obertura pirateada de la película de Tob Hooper *Poltergeist* (1982), la influencia asumida de *Headhunters* de Herbie Hancock y un *sample* de *The Man Machine* de Kraftwerk repetido ¡ciento treinta y siete veces! Todavía más trascendente: en octubre de 1983, Man Parrish saca *Hip Hop Bee Bop* con dos sintetizadores y una caja de ritmos «Roland 808» y vende más de dos millones de copias de ese *electro hip-hop* instrumental (algo novedoso), esmaltado de ¡ladridos de perros! Este buen hombre, glamouroso hasta lo imposible, consigue dar una vuelta de tuerca y ser a la vez un productor muy *mainstream*, un fan inquebrantable de Kraftwerk, un gran admirador de las músicas *ambient* de Brian Eno, un habitual del *Studio 54* (templo del *disco* donde se pavonea Andy Warhol) y, con ese título, un fabricante de *hip-hop* a años luz de la estética *hip-hop*. En esta galería incompleta, a la que habría que incorporar el *Breakdancin' Electric Boogie* de West Street Mob y algunas otras carameladas *hip-hop* tirando hacia lo electrónico, citemos por puro gusto a Whodini, cuyo primer álbum fue producido por Thomas Dolby y Conny

Planck, antiguo productor de Can e ingeniero de sonido del extraordinario *Autobahn* de Kraftwerk. «¡*Fun* + *Fuk* = *Fun-k*!», tal es el credo —de todo menos revolucionario— de ese dúo imitador del género *rap* cuyos átomos todos asumen entonces la farsa y la ligereza de los ornamentos sexuales.

Reconozcámoslo: esa sopera electrobulle a años luz de las espirituales ambiciones de los exploradores cuyos periplos he relatado al comienzo de este libro... Lejos de los sueños de Olivier Messiaen y de Edgar Varèse. Lejos de lo musical absoluto. Pero a dos pasos de las calles bulliciosas y de su vida primaria, ese *electro* traduce otro tipo de ambición imposible. *Buffalo Gals*, *Beat Box* o *Rockit* de Herbie Hancock jamás habrían conocido el éxito si no se hubieran apropiado del sonido de los guetos y de sus fiebres *hip-hop*. Devolución al remitente: esos títulos, pero también algunos *hits* de Michael Jackson, vuelven a alimentar las calles de Nueva York como un bumerán, iluminando de deseo las miradas de los chicos del Bronx, que escuchan cómo muchos biberones de SU música ocupan los primeros lugares en las listas o que ven, en las pantallas de la MTV, a sus hermanos y hermanas bailar *breakdance* en los clips de adineradas estrellas. ¿Ha sido un golpe de suerte? ¿O son las nuevas lentejuelas de un capitalismo que todo lo engulle?

No podría cerrarse un capítulo sobre la música electrónica de estos años sin detenerse en el mayor éxito planetario de 1983: *Rockit*. Un símbolo tan poderoso como *Planet Rock*. A esta música en apariencia tan experimental no se la imagina triunfando en las emisoras de radio y en las discotecas de todo el mundo. Un ritmo con espasmos de comic, como si estuviera dirigida por un *Pacman* enloquecido por una retranca de *funk*. Mientras, el órgano o «mini-Moog» de Herbie Hancock interpreta el baile de San Vito en torno al *beat* traqueteante o las percusiones primitivas de Daniel Ponce; Grandmixer DST se lanza a los platos con solos de *scratch*, básicos y muy visibles, como si quisiera derribar el Ministerio de Hacienda.

La fusión de *hip-hop* y *hi-tech* es total, brutal; el apóstol Hancock pasando de un «Fairlight CMI» a un «Sennheiser Vocoder», del «Dr. Click Rhythm Controller» al «E-Mu 4060 Digital Keyboard». Pero esta fusión tiene menos de esos maravillosos chismes que de la mano del productor de ese fragmento furioso y del álbum *Future Shock* que le seguirá: Bill Laswell, bajista llegado de los reinos del *funk* y del *R & B*. Desde 1979 y *Temporary Music I* (el primer mini-33 revoluciones casi autoproducido por su *grupo* —Material—), Laswell busca añadir a

los sudores de la música *dance*, *funk*, *disco* y *hip-hop* el espíritu más libertario del *jazz*, de la vanguardia neoyorquina y su sentido de la improvisación. Laswell se siente él tanto en los alocados clubs como en la calle, entre dos *ghettoblasters*. Tanto es así que despierta con gran naturalidad al fantasma de Herbie Hancock —superventas del *jazz* con su *Head Hunters* diez años antes—. Hancock, que había traicionado al *jazz* integrista y manipulador de aparatos electrónicos de última generación, dormía sobre billetes verdes. Bill Laswell lo despierta con un sobresalto, metiéndole la nariz en los guetos inciviles y en los clubs *underground*: allí donde se gesta todo. Donde se construye el futuro de la música.

Pista seis

En el centro de la creación de las músicas house y techno

Los inventores del house *y el* techno*: los grandes pioneros de Chicago, la Trinidad de Detroit y, después, Mad Mike y Manuel Göttsching, historia de la mezcla de todo: místicos y rebeldes, géneros y gentes.*

1989-2002. Palabra de resistente

Mad Mike: Elogio del *underground* a la manera *Star Trek*

Mad Mike no concede entrevistas casi nunca. Se burla de los periodistas y prefiere la sombra activa antes que la luz superficial. Leyenda viva, excavó su trinchera de pura disidencia cuatro o cinco años después que los iniciadores del *house* de Chicago y que los tres fundadores del *techno* de Detroit, a los que debe mucho y cuya herencia él ha radicalizado en cierto modo. Es el alma, el guerrero de un sello cuyo nombre suena como un manifiesto de esas músicas de carne humana y de fuego mecánico: «Underground Resistance».

Extractos de una rara entrevista encontrada en un sitio web y firmada por Paul Benney para la revista *Jackey Slut*...

El concepto...

> El mensaje que pretendo transmitir a todo el mundo es muy simple: a través del sonido y de las imágenes es como, los que yo llamo programadores, controlan a las masas. Interpretan el tipo de música que ellos quieren que escuchéis y os muestran las películas que ellos quieren que veáis; por lo tanto, os manipulan.

El credo...

> Nuestra motivación reside en desprogramar a los espíritus programados».

El *techno*...

Hace diez años, Juan (Atkins) me dio la clave del *techno*; es una frase del capitán Kirk al comienzo de cada episodio de *Star Trek*: «Vayamos sin miedo allí donde el hombre jamás ha estado». Explorando juntos nuevos territorios encontraremos lo que buscamos, ese grado de evolución en que unos a otros nos tendremos más respeto que el que hoy tenemos por el *freak*.

La filosofía del *underground*...

Permaneciendo *underground*, creo que «Underground Resistance» se convierte en una especie de ejemplo, una fuente de inspiración para otras gentes en todo el mundo que se pongan a construir, ellas también, organizaciones que los programadores no puedan controlar. Basta con escuchar las músicas que se están creando por todo el planeta para darse cuenta de nuestra influencia. Me gusta constatar los efectos de nuestra música: creo que los oyentes están mejor informados, que son más conscientes de lo que pasa en el mundo. Volverse comerciales sería un acto irrespetuoso frente a todas esas personas que, desde hace años, mantienen a «Underground Resistance».[1]

---

1 Extractos de una entrevista realizada por Paul Benney para la revista *Jackey Slut*, accesible en el sitio *http://www.multimania.com//fighters/madmike.htm*

1985-1998. Parte rebelde

El *techno* original nace en Detroit y de sus semillas de resistencia

Detroit. 1985. Una ciudad pocilga, entufada por la circulación, llena de cinturones de asfalto, de paneles publicitarios gigantes, de aparcamientos y fábricas con frecuencia roídas por el óxido. Miles de «Chrysler», «Mercury» o «GM» se miran los cromados pulidos, morro contra culera, como gritando por última vez su condición de hijos mecánicos, paridos por los palacios industriales de la «Motorcity». A finales de los 60, Detroit implosiona bajo la violencia de las revueltas raciales y la inaudita, por agresiva, represión de los policías blancos. Quince años más tarde, el paro forzoso tecnológico ha arruinado a cerca de la mitad de la población negra, pero el espíritu de Detroit todavía vuela entre esos paisajes de hierro y de hormigón comidos por humaredas de sombrío romanticismo.

Después de la «Motown» y los «MC5», la música *soul* más chocolatada y el *punk* más radical, es aquí donde surge la más brava de las contraculturas electrónicas. Una hidromiel de sorda revolución que nunca será reconocida en su propia ciudad y menos aún en su país entre los más exacerbados *WASP*.

En las orillas contaminadas del lago Huron, una Trinidad *black* compuesta por Juan Atkins, Kevin Sauderson y Derrick May, salidos los tres de una barriada burguesa a menos de cincuenta kilómetros de Detroit —Belleville—, concibe los primeros himnos de la tecnocracia. Para empezar, una irracional historia de cassettes entre Juan y el hermano

mayor de Derrick; un error más: uno se equivoca y graba a Kraftwerk en la cassette prestada por el otro; de nuevo la fatalidad electrónica.[2] Otra vez y, como siempre, el cuarteto teutón influye seminalmente. Normal, ¿no? cuando se trata de pura música de máquinas, ciertamente; pero chorreante de alma. Una música lejos, muy lejos de la caricatura binaria para Blancos convulsivos que hará estragos en el corazón de las conejeras del norte de Europa durante la década de 1990. Una música bella y fascinante. Romántica. Y subterránea.

> Las máquinas... El concepto de las máquinas, de la electrónica, es evidente —explica Derrick May—. Sobre todo viniendo de Detroit. Aquí todo el mundo tiene un familiar que trabaja en la industria. Se trata de una influencia directa, a veces muy fría, desprovista de emoción. La máquina no experimenta ni amor ni sentimientos. A veces, los que manejan esas máquinas carecen ellos mismos de sentimientos, pues trabajan durante horas absorbidos por algo de lo que no reciben ninguna compensación. Se ha llegado a hacer esta música inconscientemente, pues todo es inconsciente: un pensamiento inconsciente, una emoción inconsciente. Tomanos el concepto de máquina, no necesariamente el sintetizador, sino el sonido del sintetizador, y creamos nuestros propios sonidos; todos ellos nos llegaban inconscientemente del universo de la industria, de la mecánica, de las máquinas, de la electrónica. ¿Por qué? Porque llega de Detroit. Allí es donde viven nuestras familias y amigos. Allí es donde trabajan y componen. Ése es el entorno que nos ha creado. Y nosotros, por nuestra parte, social e inconscientemente, hemos creado esa música. Creando esa música hemos creado nuestro entorno».[3]

Derrick May ha resumido la esencia estética de esta mutación con una sentencia que ha dado la vuelta al mundo de la crítica musical: «La imagen de Detroit es un absoluto error. Es como si George Clinton y *Kraftwerk* coincidieran en un ascensor».

Extrañamente, ese encuentro de un *funk* tonsurado en sus propias venas y una música de máquinas de inspiración *pop* debe tanto a la cassette providencial de los precursores de Düsseldorf como a un estadounidense —DJ FM en la «WGPR», luego «WJLB», de 1977 a 1982—: Charles Johnson, más conocido como Electrifying Mojo. Un rebelde

---

2 Anécdota relatada como ficción (pero seguramente verídica) por Mathias Cousin y David Blot, *Op. Cit.*

3 Extracto del documental de Dominique Deleuze, *Universal Techno*.

de las ondas en Estados Unidos de Toto y de *rock* FM, rompiendo con cumplido placer los formatos radio. Emitiendo *in extenso* el *Computer World* de Kraftwerk en 1981, dejando estupefactos a un tal Juan Atkins y a otros muy jóvenes aficionados como Kenny Larkin...

> A comienzos de los ochenta —dice Larkin— escuchábamos cosas como Kraftwerk, Depeche Mode, Yellow Magic Orchestra (el grupo japonés de Ruychi Sakamoto), Yello, los inicios de Gary Numan, New Order... De hecho, todo el *electro-pop* ha ejercido sobre nosotros una influencia considerable, pues había un DJ en Detroit —*Mojo*— que ponía en la radio a la mayor parte de esos grupos. Creo que ni él mismo está al corriente del influjo que ha tenido sobre nosotros. Hace diez años no se dudaba del impacto que eso ocasionaría en las futuras generaciones de músicos. Mojo ponía esa música completamente loca para nosotros; de Prince a New Order; todos esos artilugios musicales absolutamente increíbles, *¡ALL KIND OF CRAZY WEIRD SHIT!* No sabíamos lo que emitía, pero lo juzgábamos genial. Por eso nuestro estilo es tan fácilmente reconocible, ya que todos nosotros nos hemos inspirado en las misma músicas y las hemos combinado para crear nuestro propio sonido.[4]

Juan Atkins creó Cybotron en 1981, *electro* en formato ciencia ficción. En 1985 toma el nombre de Model 500 y funda su propio sello independiente: «Metroplex». Sus amigos lo imitarán: Derrick May crea «Transmat» y, Sauderson, «KMS». A falta de medios, colocan los vinilos en fundas blancas, sin nada más, o casi nada más. Esta obligada discreción —en lugar de las máscaras de feria intelectual de Art of Noise— en seguida la reivindican ocultándose los propios músicos tras hordas de pseudónimos, como para huir de la fortuna, proclamar su diferencia y dar la impresión de ser un vasto movimiento allí donde una pequeña comunidad de DJs y músicos visionarios lo pasen en grande. Así, tras los patronímicos Kreem, Reese, Reese Project, Reese Santonio, Keynotes, Tronik House, Inner City, Inter City y E-dancer, se esconde un único Kevin Sauderson.

Otros nombres o pseudónimos diversos, los de Carl Craig, de Kenny Larkin o el del Blanco mágico llegado de la cercana frontera canadiense, Ritchie Hawtin (alias Plastikman), se desprenden del anonimato...

---

4 Citado en la página dedicada a Detroit en el sitio de historia de la *techno* TNT de la Virgin Megaweb (consultar en la dirección http://*.technorebelle.net)*; la entrevista había sido realizada antes por Jean-Yves Leloup para la revista *Coda*.

Aromas de *jazz*. Vapores de música contemporánea. Esos príncipes de la investigación sideral son los herederos de la «Trinidad *Black*» que inventó el *techno*, y viven en permanente desafío con los sublimes combatientes de «Underground Resistance».

Ritchie Hawtin: «Ocurrió así, justo a principios de 1990. En ese momento el sonido general de Detroit se había endurecido considerablemente. Había entonces una competición real entre nosotros y «Undreground Resistance». Mad Mike sacaba *Sonic Warfare*, yo editaba *Fuse*. Mike y Jeff publicaban un artilugio, me enviaban los *test pressing* y me decían: 'Watch this'. Yo les respondía con una demo en super 8: 'Check this out'. Durante más de un año mantuvimos esa especie de pulso metálico. Ahora eso se ha convertido en motivo de broma entre Mike y yo. En aquella época todo iba muy deprisa. Enviábamos nuestros temas a todas partes intentando hacerlo antes que el otro. Sin que nos hayamos dado verdaderamente cuenta, eso confundió a todo el mundo. Fue genial. *Fuse* cogió a la gente despierta, a la vez que *Elimination EP* y el *Punisher* de «Underground Resistance». Sus discos y los nuestros aparecían al mismo tiempo, estábamos en el escenario al mismo tiempo, sin trabajar juntos. Es esto verdaderamente lo que ha hecho conocer el sonido de Detroit. Sin duda que antes existían Derrick, Kevin y Juan, pero Detroit jamás había conocido tanto estímulo y energía, y no llegaron en seguida. Después de semejante tempestad, Detroit recobró más o menos la calma, pero habíamos dado al *dance* electrónico la patada en el culo que entonces necesitaba».[5]

En 1985 el título mítico de Model 500 (alias Juan Atkins) se llamó *No Ufo's*. Leed los títulos de esos fragmentos de Derrick May, de Mad Mike, de Ritchie Hawtin o incluso de *Aztec Mystic* (alias DJ Rolando): se baila *Into The Space*, sobre *Orbit* o *Jupiter Jazz*, entre un *Phantom*, un *Spaced Out*, un *Another Time* y una *Kaotic Harmony*, lanzando sus misiles en *Dimension Intrusion* desde la *Base Camp Alpha 808* de la *Final Frontier*. Cojamos un disco, uno solo, de Jeff Mills, *Waveform Transmission Vol. I*, y citemos los nombres de algunas de sus Aeronaves de acelerada pureza, minimal y violenta: *Phase 4, Change of Live, The Hacker, DNA, Man-Like*... Se diría propios de una novela *cyberpunk*, y no por azar.

---

5 Entrevista realizada por Jean-Philippe Renoult en el capítulo dedicado a Detroit en el libro *Global Tekno*, *Op. cit.*

Como el *techno* de Detroit, la literatura *cyberpunk* aparece a mediados de los ochenta. Como ese género musical cuyos creadores se identifican como *Star Trek* y seguidores de los sueños de exploración de la ciencia ficción, la corriente *cyberpunk* de William Gibson y Bruce Sterling se ve a sí misma *punk* y cibernética, rebelde y tecnológica, vanguardista y popular, sutilmente superficial y profundamente urbana, protesta y celebración al mismo tiempo que nuestro consumo diario de máquinas... El *cyberpunk* vive la tecnología de manera visceral, bajo el aspecto de pieles inteligentes, de manos con dedos de metal afilado, de implantes cerebrales o de «gafas de sol con cristales de espejo» que parecen devorar los ojos para darles su apariencia. Kevin Sauderson, uno de los fundadores del *techno*, habla de un «vínculo natural establecido entre mi alma, mi espíritu y las entrañas de la máquina».

Con toda seguridad los novelistas estadounidenses son blancos, a veces instruidos en estudios científicos, mientras los músicos de la «Motorcity» son *black*, autodidactas y más ingenuos en sus delirios de ciencia ficción. Pero, a veces, se tiene la impresión de que los arcángeles del *techno* son, junto a los piratas de la Red, los primeros héroes de las novelas que diseñan en un futuro próximo los escritores *cyberpunk*.

Los unos y los otros, mediante la pluma o el giradiscos, conciben la tecnología según la visión que de ella da Alvin Toffler: un medio para liberarse de las jerarquías y de los sistemas centralistas, un medio para crear sin seguir las pautas de las instituciones, de las multinacionales del disco o de la informática, de los poderes... En 1984 aparece el ordenador «Macintosh», bestezuela privada, orientada al individuo, que se burla de «IBM» y de sus grandes sistemas. Los creadores del *techno* de Detroit no lo tienen. No tienen medios, pero se empapan de ese nuevo imaginario de una tecnología que puede revelarse como algo liberador. La era del «Columbia-Princeton Electronic Music Center», de sus profesores asalariados y de sus monumentales bloques ramificados en magnetófonos de bandas ha concluido completamente. La exploración continúa, más hermosa, pero en otro planeta, en una tierra espiritual que abre el campo a la creación de una tecnología irreal. O, más bien, de esa doble surrealidad que tanto relieve procura a la magia de lo real transfigurado. Juan Atkins y sus amigos saludan a Méliès, Fritz Lang y Philip K. Dick de la misma manera que saludan a Funkadelic y a Kraftwerk. Pues con sus hermanos de Chicago se apropian de los sueños de la máquina para crear una nueva cultura *pop*.

Atención: aquí no se habla de una tecnología *Hi-Tech* que ha de ser interpretada mediante la lectura de copiosos «modos de empleo» después de haber abierto el paquete remitido por el «e-comercio» y recibido con euforia infantil, sino de instrumentos para ir tirando. Para ser vividos. De uso frecuente. Cuando Derrick May graba sus primeros títulos, como *Nude Photo*, por ejemplo, su equipo no vale nada. Viejos chismes analógicos. El poeta graba directamente ¡sobre una cassette audio! La cinta se enreda, y renuncia a coger las tijeras, reales o virtuales. Como Jean Jacques Perrey con su remezcla del *Vuelo del moscardón* de Rimski Korsakov veinticinco años antes. En este sentido, Derrick May es profundamente *cyberpunk*: se apropia de la tecnología, aquella que pisotean sus pies, adquirida en mercados de ocasión, que ha pasado por mil manos, como lo harán en la improbable década de 2020 los personajes de Bruce Sterling, de William Gibson o de Rudy Tucker.

Zambullíos en el *Neuromante* de Gibson o en *The Synteretics* de Pat Cadigan: los héroes *cyberpunk* son marginales: fracasados, putas, *pick-pockets*, indios, piratas, y se emparientan con la infinidad de colores del ciberespacio para mejor gritar su revolución. Y resistir. De la misma manera que un Mad Mike resiste. Mad Mike es un héroe *cyberpunk*. Un héroe verdadero. Un héroe puro. Cuando se le pregunta de dónde procede su fascinación por el espacio, responde: «De la idea de escapar de aquí». ¿Podría abandonar el *underground* por una gran compañía de discos? ¿Podría dejarse comprar? «Es imposible, *man* —yo soy un indio de América. Soy un indio y un *black*; tengo guerreros que combaten en ambos flancos y nadie me compra. Nadie me compra —la gente que intentara comprarme ofendería a mis antepasados».[6]

Mad Mike no se movió de Detroit, mientras su compadre Jeff Mills se fue a predicar el sonido puro y definitivo por las pistas de todo el mundo siguiendo a los fundadores originales del *techno-soul*; acogido en Berlín como el príncipe de una nueva revolución musical, sin embargo, en Estados Unidos se le ignora.

En un reportaje que se ha convertido en clásico, tomado del libro *Global Techno*, en1998, en el corazón de Detroit, Jean Philippe Renoult cuenta el hallazgo de «Submerge», casa de distribución de Mad Mike donde se lanzan todavía, contra el viento y marea del comercio embrutecedor, nuevos artistas radicales:

---

6 Extractos de la entrevista realizada por Paul Benney para le revista *Jackey Slut*, accesible en el sitio http://www.multimania.com//fighters/madmike.htm

A algunas manzanas del *Downtown*, la *people mover* repite regularmente sus trayectos caminando o en automóvil, pero nadie se acerca a ese barrio desolado. El templo de la internacional *techno* es una choza que se yergue sola y arrogante sobre una *no man's land* de asfalto hundido.

Nuestro anfitrión nos conduce como lo haría el propietario de la casa. En la planta baja, la tienda tiene expuestas las producciones domésticas y las de otros sellos independientes de la ciudad: «UR», «Red Planet», «Soul City», «430 West», «Direct Beat», «Teknotica» y también «KDJ», el sello de *Moodyman*, «Super 8» de Ritchie Hawtin y muchos otros. Todos esos discos, a menudo raros, están cuidadosamente clasificados. Bajo la amplia altura del techo, gorras de fieltro y *T-shirts* extralargas con el logotipo de los sellos se agitan movidas por las palas de ventiladores que giran a pleno rendimiento. «Submerge» es también una plataforma de *merchandising* y la venta de los productos derivados produce más beneficios que los vinilos. Por definición, los vinilos van destinados a los DJs, se imprimen en tiradas de tres mil ejemplares, raramente más. La oferta es muy inferior a la demanda, con lo que cada volumen se convierte en una pieza de colección. Coleccionistas entre perlas: descubrimos por primera vez «galletas» impresas con el acrónimo «SID» (*Somewhere in Detroit*). Estas producciones anónimas, con tirada de quinientos ejemplares, sólo pueden encontrarse aquí, en esta caverna del *underground* donde «Submerge» se ha transformado en el más sutil de los estrategas. Se mantiene de tal manera el misterio en torno a este lugar que la simple vista de los vinilos nos sobrecoge. Sin embargo, sólo se trata de discos, y un observador imparcial encontraría finalmente banal semejante espectáculo.

De hecho, el corazón de la resistencia no se encuentra allí. Subimos a las oficinas rodeando el amplio almacén destinado a la exportación. Allí los rutilantes ordenadores gestionan los pedidos y navegan sobre las redes de comunicación. «Cuando se dice que nuestra arma es el vinilo, me río, ¡nuestra mejor arma es el fax! ¡Es Internet!» Dejamos ese *headquarter* y pasamos a las entrañas del estudio. Se trata del lugar más secreto del edificio, el más íntimo de Mike. Nos sorprendemos cuando nos lo muestra inmediato, comentando los defectos y virtudes de cada aparato. Tras un conjunto muy ordenado de máquinas numéricas, se distinguen un bajo y otros instrumentos «orgánicos» tradicionales.

Cada piso está lleno de apartamentos donde vive una abigarrada comunidad de activistas *techno*: Meighen, *mini-pin-up* de origen irlandés que practica una música experimental próxima a *Autechre*; Aubrey Horman, joven dúo cuyo primer maxi acaba de ponerse a la venta en la tienda; Juan Atkins, en su inmenso y burdélico despacho-habitación-estudio, «Metroplex»: Lawrence, ingeniero de sonido y líder del trío de hermanos Burden, Octave One. Y gatos por todas partes, algunos con la cola chamuscada.[7]

Como diría Derrick May: «Si no tienes alma no tienes nada».

7 Resumen del capítulo dedicado a Detroit del libro *Global Tekno*, *Op. cit.*

1985-1999. Entrevista partisana

Juan Atkins y la conexión de Detroit y Chicago

Juan Atkins es el mayor en edad de los tres fundadores del *techno* de Detroit. Y también el menos hablador, hasta que aquel día de marzo de 1999 me lo encontré con ocasión de la presentación de dos CDs suyos que publicaba tras un silencio de casi diez años. Muy subjetivamente, hablamos del nacimiento del *techno* y de su hermano el *house*:

¿Qué representa para usted el *house music* y, en particular, el *house* tal y como es concebido en Chicago?

—¿Conoce usted *No Ufo's*? Fue mi primer título con el nombre de Model 500, era un título pre-*house*, antes del *house*, y es una de las piezas que inspiraron a los DJs del *house* de Chicago cuando apareció alrededor de 1985 y 1986... En esos años, el único artista que hacía algo equivalente era Jesse Saunders. En 1985, en Chicago, existía una música próxima al género *house*, más rítmica que de ritmo... En Chicago, los grandes DJs del *disco* todavía mezclaban, mientras que en Detroit todos habían girado hacia otro lado cuando el *disco* murió... *Farley Jack Master Funk*, por ejemplo, fue un DJ *disco*. En 1985 los DJs de Chicago sólo mezclaban viejos títulos *disco* e importaciones italianas. No producían nada por sí solos. No había música de Chicago. Llegué yo entonces con ese título, *No Ufo's*, y los vinilos se vendieron como rosquillas en las tiendas de Chicago. Los jóvenes DJs se dijeron: si ese chaval de Detroit vende su propia música y además es buena, y funciona en los clubs, ¿por qué no ser capaces de crear nosotros nuestra propia música?

—¿No desempeñó un papel importante la caja de ritmos en esta historia? ¿No fue la que permitió a los DJs montar piezas musicales por cuatro perras, sin necesidad de orquesta?

—La «Roland 909» acababa de ponerse a la venta cuando compuse *No Ufo's*. Pero en este título, particularmente, mezclé dos cajas de ritmos juntas, lo que constituía una gran novedad. Es cierto que las cajas de ritmos programables de «Roland» tuvieron una importancia enorme en el desarrollo del sonido del *house*... Le daban un sonido extraño, algo esponjoso, casi húmedo... No habría existido el *house* sin ellas. A este respecto, puedo contar una anécdota muy original: alrededor de 1984 y 1985, Kevin (Sauderson), Derrick (May) y yo mismo hicimos una breve actuación escénica *underground* en Detroit. Derrick necesitaba pasta para pagar el alquiler y quería vender su caja de ritmos a Jeff Mills, que estaba en otra banda de DJs y músicos en Detroit, rivales nuestros, de alguna forma. Y le dije: no, no le vendas nada, sobre todo no le vendas la caja de ritmos porque, si no, sonará como nosotros y ese sonido se escuchará en sus mezclas en los clubs. Todo lo que nos hace distintos desaparecerá. Le propuse ir antes a Chicago a venderla, y así lo hizo. Creo que se la vendió a Frankie Knuckles... Y esa cajita de ritmos «909» creó todo el *house music*., pues allí, en Chicago, los DJs se la pasaban unos a otros. En esa época, tanto en Chicago como en Detroit, éramos todos ladrones. Cuando algún DJ recurría a esa vieja y buena máquina, encontraba, grabadas, todas las pistas de batería de los DJs que la habían utilizado antes que él. Por eso se encuentra en los temas de Chicago de esa época el mismo tipo de ritmos y el mismo tipo de sonido. Cada uno utilizaba las formas del otro y le añadía algo de su propia cosecha... El famoso *Love Can't Turn Around* de *Farley Jack Master Funk*, por ejemplo, fue compuesto con la caja de ritmos de la que se desprendió Derrick May. Lo mismo que *Move Your Body* de Marshall Jefferson, si no me equivoco...[8]

---

8 Mi agradecimiento a la revista *Vibrations*, que auspició la realización de esta entrevista, y que puede leerse en el número de abril de 1999.

1972-1989. El corazón de la historia

El *house* de Chicago: una revolución *minimal*..., pero con cajas de ritmos

En 2002 el *house*, el verdadero, ya no suena en Chicago. Demasiados artistas plagiados. Demasiados clubs cerrados. Demasiada droga. Demasiada confusión.

El *house*, sin embargo, explotó aquí y en ninguna otra parte antes; entre 1983 y 1986, en Chicago, cuyo nombre suena como el de una película policíaca coloreada con hemoglobina, caverna del *blues* urbano, tercera ciudad de Estados Unidos con su gueto de un millón y medio de negros. Esta música nació como la mala yerba en los clubs, retirando los escombros de la música *disco*, del que resulta indisociable. ¿Es azaroso que Jesse Saunders, pionero del género en el centro de Chicago, deje caer, en el transcurso de una larga entrevista, que «todo surgió del *Loft* de Nueva York»? ¿O que Mel Cheren, rostro visible del sello «West End» y mecenas del *Paradise Garage*, afirme, como haciéndose eco, que «el *house* es el *disco* sin sueldo»?

La historia del *house* la haríamos comenzar poco después de la apertura del *Loft*, en 1972 ó 1973, en un club del Soho, en Manhattan: *The Gallery*. Entre las múltiples tareas de un bar, dos adolescentes limpian, con el delantal, sus primero vinilos. Se llaman Larry Levan y Frankie Knuckles. Un DJ del lugar, Nicky Saino, les enseña el nuevo arte de las pistas y de los surcos... No con dos manos, sino con tres platos; la aventura de manipular y de fusionar los ambientes para que el trance dure mucho más, mientras la mayoría de los DJs todavía están lanzando

galletas negras en oleadas tomadas de peregrinas ideas del ritmo. En enero de 1977, cuando se lanza a la aventura del *Paradise Garage*, Levan recibe la llamada telefónica de unos inversores que quieren abrir un club en Chicago. Levan rehúsa, pero les sugiere el nombre de su amigo de siempre, con quien se convirtió en un mago de los platos en el *Gallery*... En marzo de 1977, cuando había dejado el club *Grosse Pomme* por el *Windy City*, Frankie Knucles inaugura el *Warehouse*...

El DJ del nuevo templo es un purista. Ecléctico, capaz de fundir en una misma noche a los Clash y a los O'Jays, Harold Melvin y Martin Circus; Knuckles navega sobre los cálidos metales, las voces de ángel y las preciosas atmósferas *chic* del *Philly Sound* como *Surcouf* sobre océanos con navíos cubiertos de oro, y se deleita con la jalea real de los tres sellos independientes más importantes de Nueva York: «West End», «Salsoul» y «Prelude». Pero cuando la producción *disco* se diluye bajo la polución de las fangosas ediciones de comienzos de la década de 1980; cuando el tempo de las perlas sudorosas de la escena neoyorquina se ralentiza hacia más *funk* que *Hi-NRG*, como si quisieran resistir frente a la extensión de la marea, los *kids* del *Warehouse* no la siguen... Knuckles se hace alquimista: elige siempre las pepitas en lugar de los guijarros, y los transmuta en finas láminas de energía dorada de sudor, prolonga los enlaces, cambia los tempos por nexos imposibles y, para mantener la cadencia, les añade las pulsaciones mecánicas de una caja de ritmos «Roland 909». Un día de 1981, descubre una frase sobre la cristalera de un bar: «*House Music*». Interpreta que esa «*House Music*» es la suya: la música del *Warehouse* donde oficia de pontífice de las nuevas sacudidas rítmicas. Ha nacido el *house*.

A comienzos de 1983 la historia se acelera. Knuckles abre su propio club, el *Power Plant*; los propietarios del *Warehouse* cierran el suyo para reabrirlo con el nombre de *Music Box* y contratan a un nuevo DJ que, como a menudo se desprende de estos párrafos testimoniales, convierte el *house* en una hirviente gestación todavía más loca si cabe... Una verdadera aventura BD, más «Ranx Xerox» que «Tintin», precisamente narrada en esta forma *pop* folletinesca: dibujos mezclados con palabras a cargo de David Blot y Mathias Cousin: «Si en el *Power Plant* Knuckles continúa la línea *garage* del *Warehouse* y acentúa el aspecto

---

[9] Las citas han sido tomadas del cómic *El canto de la máquina*, volumen I (*Op. cit.*), que describe y subraya el nacimiento de la *house* en Chicago.

black y gay militante, el *Music Box* de Ron Hardy es mucho más sulfuroso y también más gueto. Se sube el volumen sonoro hasta lo imposible y el consumo de droga alcanza el paroxismo. Frankie Knuckles y Ron Hardy tienen cada uno su multitud de fieles que, una vez fuera del club, vuelven a sus casas y, con esas afamadas máquinas «Roland», crean *tracks* con un único objetivo... que los DJs los pinchen»[9].

De entre esos fieles, un joven y osado productor *Black* (Jamie Principle), cuyos cabellos de ébano parecen brillar, confía desde 1983 a Knuckles sus primeros títulos grabados en *radiocassettes* de segunda mano. Amplificados por el DJ según sus inspiraciones, *Your Love* y *Waiting For My Angel* mezclan los colores de Prince y Depeche Mode con el fervor *disco* reducido a su pura esencia. ¡Estos títulos subterráneos esperarán más de dos años hasta ser editados en vinilo! Pero es en el *Music Box* donde la temperatura alcanza su más alto grado. Los *beats* golpean el techo con millones de estacazos que borran poco a poco las nubes de los metales mientras los adoradores del ritmo citan el nombre de Ron Hardy en sus momentos de éxtasis. Entre 1984 y 1985 se ejecuta el siguiente ritual: Adonis, Larry Heard y Marshall Jefferson —por citar sólo a los más célebres fundadores del género— confían sus *cassettes* (bricolados el día anterior) al predicador DJ del *Music Box* y observan los efectos que producen sus minutos de electricidad sintética. Si la pista se inflama bajo sus ondulaciones, el juego continúa: el tema echa a volar entre numerosas ceremonias; si no, vuelve a la grabadora.

En el *Music Box*, en el *Power Plant*, en el *Playground* de Jesse Saunders y hasta en el *Candy Store* de Steve Hurley y Keith Farley (alias Jack Master Funk), empujan las raíces anárquicas de un movimiento único orientado a los clubs *underground* de Chicago mucho más que a las tiendas donde se venden sus grageas de vinilo; torrente orgánico cuyas hostias, destinadas en principio a los danzantes, son distribuidas por los DJs, que multiplican sus hazañas con desafíos incesantes desde lo alto de sus altares paganos... El microcosmos *black* (gay en su mayoría) que oficia en esos clubs procede de los guetos, o, cuando menos, de sus zonas más favorecidas. El padre de Steve Hurley es ingeniero civil; los padres de Marshall Jefferson y Larry Heard ¡son *flics*! Familias numerosas. Los jóvenes soñadores pasan, de un día para otro, de los bancos del coro *gospel* a las pistas y cabinas de los clubs nocturnos. Del instituto, del paro o de la Administración Pública al salvajismo de ese nuevo mundo de los clubs y de la música de baile. Los caracteres de ese medio, que crece como la planta carnívora de una película de serie Z, son tanto místicos como

combatientes, a la manera de las batallas que mantenían los DJs de las calles del Bronx, de esas *block parties* que hacían estragos a comienzos de los setenta. Allí no se hacen regalos. Lo que se busca es la adoración de las multitudes, el fortalecimiento del gran preste de los platos tanto como la innovación más extrema, pues ese juego sin emociones (ya sea DJ, músico, productor o jefe de sello independiente quienes lo jueguen) consiste en hacerlo todo más y mejor que el vecino...

En 1983, Jesse Saunders es ya uno de esos barones de las pistas, maestro en el *Playground*. Su marca de fábrica, su firma de DJ, es la cara B de un oscuro *bootleg disco*: *On And On*... Un *mix* berberisco que comienza con un sucedáneo del *Get On Teh Funk* de *Munich Machine* (saludos a Giorgio Moroder), para inflamarse con la *bassline* de *Space Invaders*, de *Playback*, la derivación de los metales en tempo mecánico del célebre *Funky Town*, de *Lipps Inc*. y el no menos afamado *toot toot, hey peep peep*, a capella, del *Bad Girls* de Donna Summer. En los platos, Saunders usa y abusa de esa ensalada sonora mestizándola en los discos con lo más diverso, como los estertores regulares de su caja de ritmos «Roland 808». Pero, mira por dónde, un ladrón se cuela en los rincones secretos del *Playground* y se lleva las obleas de vinilo del DJ, entre ellas, *On And On*, que Saunders guardaba religiosamente como si se tratase de su alma dañada. Jesse, cuya madre es profesora de música, conocía la canción. Coge su caja de ritmos y un viejo sintetizador «Korg Poly 61», una o dos piezas del cóctel original y el enlace de una canción de Ronnie Griffith... Resultado: un *On And On* tan primario como bello y nuevo que, en enero de 1984, se convierte en su nueva firma y, al mismo tiempo, en el primer *maxi* de la historia del *house*...

Extrae una sonoridad mezclada en su punto: la de la caja de ritmos. Ésta es la clave, el corazón, el esqueleto que permanece de ese *funk* vivaz y minimalista cuando los instrumentos se esfuman. Algunos himnos, como *No Way Back* de *Adonis* (del que se venderán ciento veinte mil ejemplares en todo el mundo), no parecen más que una trama rítmica que podría durar días y días, un único *track* de repetición robótica sacudido por los hipos de una máquina sofocada en los controles de alcoholemia.

Según François Kervorkian, DJ, productor e hijo espiritual, por otra parte, de Larry Levan, no es necesario buscar muy lejos las fuentes del arte bruto del *house* de Chicago: «Es la tecnología la que hecho posible el *house*. Los fabricantes de teclados descubrieron el sistema MIDI y fue esto lo que permitió a la gente pinchar sonidos para programar sus

cajas de ritmos. De repente, abundaron los estudios y los músicos: bastaba con una pequeña caja de ritmos de 400 ó 500 dólares, la «Roland TR707», la «TR 606» o la «TR 808» para crear todos los ritmos que se quisiera. Lo que ha hecho al *house* tan radical es la manera que los DJs tenían de utilizar esas máquinas con su increíble sonido, el bajo y los altavoces, en directo, en los clubs. Cuando escuché los primeros rudimentos de *house* como *Love Can't Turn Around* o *Can You Feel It*, de *Mr. Fingers*, pensé en las pinturas del Aduanero Rousseau. Ya sabe, esos cuadros que parecen salidos del espíritu de un niño y, sin embargo, magníficos, con esa belleza ingenua, pero finalmente tan profunda y tan misteriosa...»[10]

El *house* es una cultura de la economía de medios. No de la economía de mercado. Una cultura del pobre, con su fiereza y sus ambigüedades. Por un lado, cada uno se siente rival del vecino; pero, por otro lado, se prestan los magnetófonos y, sobre todo, las cajas de ritmos grabadas con los hallazgos de cada uno. Una misma máquina sirve a Derrick May, quien la vende por unos dólares a Frankie Knuckles, quien, a su vez, la presta a Marshall Jefferson... Es así (tal y como se ha descrito en la entrevista de Juan Atkins en el capítulo precedente) como circulan chasquidos y crujidos rítmicos y como nace esa identidad sonora reconocible entre mil... ¿Cómo, pues, designar UN precursor? ¿Un único fundador? Si tantos dicen ser «el primero» es sin duda porque todos merecen el baladí título de *Godfather of house*...

La otra clave de la epidemia es la radio, que permite a las familias escuchar, de día, los excesos que agitan sus vómitos por la noche... Gracias a emisoras locales como «WGCI» o, sobre todo, «WBMX», que compiten por esta nueva música, «el *house* se convierte en la banda sonora de los guetos, como una anomalía en una América pobre donde predomina el *hip-hop*».[11] En todas las antenas, y a horas diversas, se escucha el *Hot Mix 5*, en el que se ilustran sobre todo el latino Ralphi Rosario, Steve Silk Hurley y Farley Jack Master Funk. El mismo Farley creó en 1986, con *Love Can't Turn Around*, el primer ovillo de Chicago para devanar en las pistas de todo el planeta; mezcla mutante de *disco* y de *soul* pasado por el acelerador de partículas y adiestrado por el

---

10 Entrevista de Jean Marc Arnaudé en *Coda*.

11 Estas citas están tomadas del cómic *Le Chant de la Machine*, volumen I (*Op. cit.*), donde se describe el nacimiento de la *house* de Chicago.

impagable vocalista con aspecto de *crooner* marsellés Darryl Pandy. El baile se impregna de mil colores sobre una misma base de ritmos de síntesis minimalista, desde el himno de Marshall Jefferson (*Move Your Baby*) y su piano casi *rock'n roll*; desde el abismado *deep* de Larry Heard (que compuso *Mr. Fingers* con el vocalista Robert Owens), hasta el sonido *acid* surgido azarosamente de la indigencia de DJ Pierre y su colega *Spanky* bajo el patronímico (¡) *Phuture* (*sic*)...

Estamos en 1987. DJ Pierre y Spanky no tienen ni un centavo para pagarse un estudio o comprar uno de esos secuenciadores que han visto en el Rastro. «Su único instrumento es una «Bassline TB303», una máquina de gama baja que el ingeniero Roland destinaba a grupos *pop* que carecían de bajista. Ese aparato en desuso, destinado a reproducir los sonidos de un bajo eléctrico, era poco fiable y tenía un sonido podrido».[12] Pierre mete la pata: borra la línea de bajo programada por *Spanky* el día anterior y se entretiene girando los botones en todos los sentidos y sin sentido... Extrae un efecto siseante: «Acelerando al límite una programación hecha para imitar el bajo y saturándola de agudos, Pierre se encuentra frente a una espiral neurótica y completamente iconoclasta. Se despacha añadiendo encima una caja de ritmos, somera aunque muy *funky*, y después envía la *cassette* a Ron Hardy. El DJ pone esa combinación mutante hasta cinco veces por noche en el *Warehouse* y, quince días más tarde, *Acid Trax* es el tema del que habla todo Chicago»,[13] salvo quien no conozca el nombre de ese fragmento grabado en cassette, de esa rara y arrebatadora bestezuela de acentos discordantes que Ron Hardy ama instintivamente. En las pistas se habla de ella como de un OVNI al que se reconoce por estas palabras: «*What a crazy acid trax*». Por eso DJ Pierre y Spanky deciden llamar a su cosa imposible *Acid Trax*, lanzando un movimiento que sacudirá a la puritana Inglaterra como jamás se había hecho desde el *punk*: el *acid-house*. ¡Aciiiiid!

Los *Blacks* y los hispanos de Chicago que se mezclan en el *dance* no quieren estar fuera de la ley. *Underground*, pero no rebeldes a la manera de un Mad Mike, viven al ritmo de los clubs, sólo de los clubs, pues están convencidos de que estaría mal transformar sus cassettes en discos, difundir sus píldoras de energía en Chicago, en Nueva York o, por qué no, al otro lado

---

12 Entrevista de Jean Marc Arnaudé en *Coda*.

13 Extracto del libro *Global Tekno*, *Op. cit.*

del Atlántico. Innovan porque no pueden hacerse un hueco de otra manera. Sus perfiles son diversos, pero todos tiene algo de desclasados. Entre ellos hay algunos artistas de gran talento, como Larry Heard o Marshall Jefferson. De Jefferson (que trabaja en correos cuando eclosiona el *house* y que ha echado una mano a DJ Pierre y a Spanky en sus *Acid Trax*), se dice que habría participado en algunas sesiones con el *Art Ensemble* de Chicago, congregación libertaria nacida del *free jazz* y conducida por Anthony Braxton. Pero también se cuenta que estaban en un *trip* Black Sabath y Deep Purple en la universidad durante los años setenta.

A mediados de la década de 1980, se crean espontáneamente algunos sellos independientes. Jesse Saunders funda «Jes Say» y las ventas de su primer maxi le permiten poner en marcha la maquinaria. Nacen otros sellos: «Bright Star», «Chicago Connection», «Dance Manía», «Sunset», «House Records», «State Street», «Sound Park», «Hot Mix 5», etc. En seguida, dos compañías controlarán esa inundación: «Trax Records» y «DJ International». Desde 1986, el patrón de «DJ International», Rocky Jones, lía un petardo con sus primeras bombas de *house* en el *New Musical Seminar* de Nueva York, gran *pow wow* de la industria del disco. Firma un contrato con el sello «London» y el *house* de Chicago para editar en Inglaterra: en septiembre de 1986 *Love Can't Turn Around*, de Farley Jackmaster Funk, alcanza el décimo puesto en las listas inglesas, y en enero de 1987 es *Jack Your Body*, de Jim Slim (alias Steve Hurley) el que alcanza el número 1.

El «Jack», vago equivalente *house* y alocado del *smurf* del *hip-hop*, invade los clubs del planeta, el primero el club *Hacienda* de Manchester, donde Mike Pickering se transforma en apóstol del género. La epidemia se extiende hasta Nueva York, donde 2 Puerto Ricans bricola un *bootleg* del *No Way Back* de *Adonis* añadiéndole briznas de humor latino y un *riff* de goteante teclado electrónico, mientras que un tal Todd Terry, ayudado por uno (Louie Vega) de los dos futuros productores del éxito de *Masters at Work*, crea un furioso *collage* de *samples* y *beat* chisporroteante: *Party People*... Sobre estas bases, arrastrado por la comunidad exiliada de Cuba y Puerto Rico, nace el *hip-hop* latino, que mezcla aciertos *house* y pasiones latinas en un tempo sincopado heredado del *hip-hop* de Nueva York, con melodías muy marcadas, con temas dolientes y con unas vocalistas que cultivan sus registros agudos. Cualquiera que sea la continuación de la historia, desde 1988 el *house* y su vástago, que vuelve locos a los ingleses (el *acid house*), es, desde ese momento, un movimiento mundial.

Pero en Chicago todavía hay miseria. «Trax» y «DJ International» entregan a las bandas algo de dinero; los títulos se editan en Inglaterra y, después, nada, apenas un céntimo para los autores... El éxito se porta mal en la «Wendy City». «WBMX», LA emisora *house*, pliega sus antenas cuando todavía bailan los *kids* de Londres y de otras partes. ¡Silencio en el gueto! Circulan historias malsanas. Se sospecha que Frankie Knuckles (¡Dios, incluso él!) ha intentado vender un single inédito de Jamie Principle a «Trax» y a «DJ International», sin ni siquiera haber pedido autorización al principal interesado. La historia del *house* de Chicago es una canción de *blues* urbano, maravillosa y trágica a la vez. Roban. Se ensucian por dinero. Algunos, es cierto, permanecen íntegros, pero ¿a qué precio? Se les saquean sus maquetas, o aún peor: se les desnuda el alma.

Cuando uno de los directores artísticos de «Trax Records», Harry Dennis, se chuta heroína, todo es bueno para conseguir pasta... «*Dealers* de droga me han perseguido en la calle —recuerda Larry Heard— y no para mí, sino para Harry... Yo no necesitaba eso. No, eso no forma parte de mí...»[14] A destacar también, entre las fuentes importantes de esa revista, una historia del *house* en la dirección http://www.fortunecity.com/tinpan/faithfull/379/hhist.html. Todo un símbolo la historia de Larry Heard, príncipe de los teclados y creador genial de un *house* profundo y romántico, tan espacial como inspirado en el *jazz*... Después de sus decepciones en Chicago, como otros muchos pioneros, firma por una multinacional. Se deja manipular por la «MCA». Heard no es un resistente; es un músico verdadero... «Tengo un espíritu aventurero —dice—, pero, en el fondo, soy algo conservador. Procedo de un medio conservador, de una familia sencilla y sin historia, una familia de *Blacks* que trabaja diariamente y que sin duda seguirá trabajando la víspera de su muerte»[15] ... En el 2000 Larry Heard deja Chicago por Memphis, anuncia su retirada del negocio de la música por un empleo sin quebraderos de cabeza ni espectáculos. Trabaja en correos. En 1985 se convierte en una de las leyendas del *house*. Ahora es programador informático.

---

14 Palabras de Larry Heard extraídas de una hermosa página de la revista *Mixmag*, accesible en la Red en la dirección http://www.techno.de/mixmag/9712/Larry Heard.1.html

15 *Ibídem*.

1992. Intermedio desnudo

¿«Nu-Groove»? ¿«Strictly Rhythm»? Espíritu del *garage* y del *house* de Chicago, ¿dónde estás?

> No hay fabricantes ni agitadores de aire en «Nu-Groove Records», y eso es algo bueno [...] Este álbum es el testimonio de los códigos secretos de un círculo *underground* de música *dance*. ¿Comprendéis? «Nu-Groove» no se conforma con interpretar esos códigos: los inventa. Bendígase al *funk*, y a los *samples*, las cintas, el *jazz*, los *deep grooves*, los vocalismos muy «reales» y, por encima de todo, bendígase la actitud que ENCARNA «Nu-Groove».[16]

Este texto, firmado por Neil Rushton, aparece en el reverso de la segunda compilación del sello «Nu-Groove» *Secret Codes*. En 1992 ese manifiesto minimalista signa una ponderada revolución. Como la de otro sello de Nueva York: «Strictly Rhythm». Del *Loft* al *Hacienda*, de Chicago a Londres, de los clubs para iniciados a las *raves* al aire libre, el *house* ha creado momentos excepcionales y fiestas desenfrenadas, una especie de «Zonas de autonomía temporales», intemporales, al margen del mercado antes de que las lógicas financieras e institucionales retomaran sus derechos. El reclamo del dinero vació de substancia carnal a muchos de los DJs, vendiéndose por todo el mundo o produciendo sus *remix* en serie. El viento del éxito dispersó a las almas, dejando al *house* de la «Windy City» parecida a una mansión fantasma. Creados en 1989, «Strictly Rhythm» o «Nu-Groove» son lo que «Trax Records» y

---

16 Nota del CD: Nu-Groove, *Secret Codes*, Networks Records/Delabel.

«DJ International» habrían debido ser en Chicago: auténticos sellos, íntegros frente a los «fabricantes» y a los «agitadores de aire», donde se encuentra lo más selecto de la música *black* y de los productores como Frankie Bones o los hermanos Burrell... Comunidades que rechazan incluso la idea misma de *stars*, argumentando su resistencia sin alharacas, sólo por amor a la música y al baile. Un amor radical.

1972-1998. Fábula transversal

El *pre-house* infinito de Manuel Göttsching se transforma con *E2-E4* y *Sueño Latino*

Una extensa pieza de más de cincuenta minutos que *groove* en olas de placer entre infinitas variaciones, baile de teclados líquidos sin ahogarse y guitarra estratosférica y apoteósica. Cuando *E2-E4* aparece en 1982 (el título fue grabado en diciembre del año anterior), no pasa nada. Nada. Como si pisteros y DJs no hubieran estado preparados. Después se convierte, pese a su duración, en uno de los himnos del *Paradise Garage* de Manhattan y del *Music Institute*, club culto de Detroit. ¿Por qué? ¿Cómo? Gracias a Larry Levan, a Derrick May y a otros ilimitadamente enamorados de esas músicas de progresivas evoluciones... Luego escuchas multitudes y pistas inundadas de sudor; ocho años más tarde se le añade un *beat* más concreto, un bajo sopesando sus cacahuetes, ruidos estereotipados y ladridos de perros locos, de inspirados orgasmos y un monólogo en italiano para transformar la pieza alemana *E2-E4* en *Sueño Latino* y propulsarla a las listas británicas... Su autor inicial, Manuel Göttshcing, que no tiene, por otro lado, nada de corsario *house*, no está muy contento con ella y se pasará al *techno* como antes lo hiciera el bueno de Steve Hillage con System 7.

Resumen perfecto del rostro galáctico y de la interminable melena del *krautrock*, es a principios de los setenta cuando Göttsching crea *Ash Ra Temple* junto a un joven batería que estudió en la universidad técnica de Berlín, donde siguió cursos de «composición experimental», y que acababa de dejar Tangerine Dream: Klaus Schulze. Luego, con los

Popol Vuh, los Cosmic Jokers, el nuevo Tangerine Dream de Edgar Froese y Peter Baumann, además de otros iluminados, esa música cósmica remonta los limbos de síntesis pura que influenciarán al *techno* de Berlín y Munich. ¿Qué queda hoy de todo eso? Escuchad el primer trabajo en solitario de Schulze de 1972: *Irrlicht*. Sus máquinas respiran, algo anticuadas, pero más vaporosas y delicuescentes que las que utilizará Jean Michel Jarre cuatro años más tarde en Francia. El hombre aparece sobre una nube, improvisando a continuación de Terry Riley, con un suave y accesible homenaje al tumultuoso Varèse. En 1974 el amigo de Manuel Göttsching experimenta con sus Invenciones para guitarra los sofisticados bucles de sus arpegios y ensaya *cosmic disco* en 1978 con *Correlations*, mientras Klaus Schulze navega todavía, ese mismo año, sobre océanos de repeticiones profundas, irresistibles y, sin embargo, intelectuales con el fascinante doble álbum *X* y sus magníficos violines.

A mitad de la década de 1980 la revolución *house* continúa sin esos papás teutones, primeros vástagos del profesor Stockhausen y del doctor Moog. ¿Sin ellos? No del todo, pues *E2-E4* hace de nexo, buenamente continúa solo su camino entre las nuevas esferas del baile electrónico... Y el autor renace de esos pillajes con o sin vergüenza, con o sin la Señora Parsimonia y el viejo gendarme de su marido: ese travesti que se llama Propiedad Intelectual. ¡Göttsching se burla de ella y del gendarme, y tiene mucha razón! Pues los piratas hacen de él —el atizador— ¡un conector! ¡Un pionero! *E2-E4* se encarna en múltiples formas, cada una más extraña que la otra, mutilado y convertido en broma de mal gusto por los bandidos de *Sueño Latino*, ya sea en modo diez minutos o en versión *Chill Out* de ocho horas bajo la influencia de KLF y pisoteado por Alex Patterson de The Orb, remaquillado por Derrick May o fundido en estilo bufo y chisporroteante por el joven Carl Craig debajo de su máscara club Paperclip People en un *Remake/Throw* para sacudir a los elefantes.

La historia de Göttsching y de *E2-E4* narra las mutaciones de la música electrónica, puente entre épocas y lugares, de Alemania a Chicago y Detroit pasando por Italia. Y habla de un nuevo arte del reciclado musical, de una forma de robar y de digerir antes que de citar y de componer...

Pista siete

En el corazón de las raves *y de un nuevo mundo de piratas*

El fenómeno techno-house *en toda su pujanza estética, social y política: la filosofía de los* sound systems, *el relámpago de Ibiza, las primeras raves en Inglaterra, la explosión de baile y música en toda Europa, las* free parties *en Francia, la explosión del* sampling *y sus maravillosos filibusteros*

1984-1988. Historia de culos

De los *sound systems* de Jamaica a las *raves* de la explosión *house*: las fiestas piratas

Daddy G, DJ de Massive: «Nuestro *Wild Bunch* era al principio un colectivo de DJs muy marcado por los *sound systems* jamaicanos. Los *sound systems* no eran más que DJs ambulantes enchufados a sus altavoces que escupían un enorme sonido de bajo. Esto es lo que nosotros queríamos hacer al principio de la *Wild Bunch*: teníamos nuestro propio *sound system*, nuestros DJs tocaban *reggae* y *hip-hop*. Todo eso ha desaparecido. Y, aunque Massive Attack está influenciado por una multitud de cosas, nosotros siempre seremos tributarios del *reggae*».[1]

A finales de los setenta Daddy G toca *reggae* sobre platos durante los descansos de los conciertos *punk*... Pero no es ni el único ni el más destacado de esos intermedios: otro DJ *black*, Don Letts, siembra granos de suave subversión jamaicana bajo el birrete craneal de jóvenes londinenses en busca de nuevas vibraciones sonoras y filosóficas. Las letras y las músicas de los guetos de Kingston alimentan el *punk* desde sus primeros balbuceos. Como prueba, el nombre que eligen unos jóvenes agitados destinados a la fama: Clash, extirpado de un álbum de *reggae* firmado por *Culture*: *77 Clash*. Otra prueba: el color y los ritmos de Ruts y de los Slits durante la segunda marea *punk*. En 1979

---

1 Resumen de una entrevista a Daddy G realizada por Stéphane Deschamps: «Massive Attack», en el número especial de verano de 1998 de los *Inrockuptibles*, *Op. Cit.*

Margaret Thatcher llega al poder, en un contexto de crisis económica que se transformará en pugilato social. El Partido de los trabajadores está en calzoncillos. La resistencia se expresa en la calle, desmarcada. Y en los conciertos organizados por «Rock Against Racism» o «The Anti-Nazi League» se reúnen grupos *reggae* y *punk*: Aswad y Steel Pulse junto a Clash o *X-Ray Spex*. La contestación se organiza bajo un mismo lema multirracial: «Black and White Unite and Fight».

En Bristol, pequeño puerto que cuenta con una menuda comunidad jamaicana, un grupo encarna esa resistencia tanto política como musical, salido del *punk* pero alimentado en el *funk* y en el *reggae*: The Pop Group. El título de su segundo álbum, que aparece el año de su separación en 1980, basta para resumir su postura: *For How Much Longer Do We Tolerate Mass Murder?* La funda, negra y blanca, pone en escena crudas fotografías y recortes de prensa e incorpora dos inmensos carteles. Con The Pop Group y, después, con Pigbag y Rip, Rig + Panic, la escena de Bristol cultiva esa asociación de la música baile con el espíritu *punk*, aunque de inspiración *black* y jamaicana, con sólidas preocupaciones políticas y sociales. En esta atmósfera nacerá el colectivo de DJs de la *Wild Bunch* a comienzos de la década de 1980, diez años antes de que la ciudad se convierta en la capital del *trip-hop* con los éxitos de Massive y de Portishead.

Aquí se desarrolla un nuevo arte del descontrol y de las fiestas extra muros alimentado por esa necesidad de concretar en actos el rechazo al orden moral y a la brutalidad social y económica del gobierno Thatcher. Precisamente la cultura del *sound system*, adornada con los caracteres políticos de un escenario bien implantado y, más prosaicamente, con el amor al *hip-hop*, al *soul* inglés y al *rare groove* (movimiento creado por DJs transformados en monomaníacos cazadores de vinilos inencontrables, editados entre 1969 y 1975); adornada con rodajas de *funk* tirando a veces hacia el *jazz*, hacia los delirios psicodélicos o hacia cualquier otro tipo de música de sonidos poco marcados o decapantes. En 1981 Norman Jay es el primero en construir su *sound system*: «Good Times», con dos platos y un micro (del que no se sirve más que para anunciar sus bombas) y una galería sorprendente de músicas en las que el *reggae* se une al *soul* y a múltiples píldoras incalificables. Llega siguiendo esta huella Jazzy B, de Soul II Soul, que hormigonea durante noches memorables el «African Center» de Londres. Luego, en 1984, el *Shake and Finger Pops*, de los Young Disciples, que salvarán el honor del *acid-jazz* londinense. Así es como se crean en Inglaterra bailes

rebeldes: son las primeras *raves*, piratas o no; se les llama *warehouses* y vibran en las voces de las cajas de ritmos y en el sonido de grandes altavoces que ellos mismos fabrican. Ya no se vuelve de esas veladas en veloces caballos diurnos ni se confiesan de boca en boca los hermosos pecados.

Naturalmente, entre 1986 y 1988, el pequeño negocio de los conectados *warehouse* se convertirá en la explosión *rave* de toda la juventud británica, como si esos alumbrados del *sound system* hubieran preparado el terreno de la fiesta, esperando sólo que llegara la marea. Todo se desarrolló en torno a uno de los más delirantes catalizadores: el virus del *house*. Para empezar, gracias a los DJs de la muy española Ibiza, ese virus pasa de Chicago a la isla de todos los placeres en el corazón de las Baleares. Para continuar, gracias a los turistas y a los DJs ingleses embobados con el poder directo de esta nueva música, el virus inocula las ciudades del norte de Inglaterra: Leeds, Liverpool, Sheffield y, sobre todo, Manchester, donde el *Hacienda*, el club de «Factory» en el que oficia Laurent Garnier, se convierte en seguida en EL corazón de este movimiento y cuya epidemia se transmite a una velocidad de vértigo. Y llega a Londres, donde estalla la locura. Y, cuando a comienzos de la década de 1990, los nuevos nómadas de la *Spiral Tribe* forman círculos juntando las culeras de sus camiones para bailar en todos aquellos lugares donde se detienen, radicalizan la herencia del Pop Group y de Norman Jay ofreciendo cortésmente el brazo a los *flics* de la Dama de Hierro.[2]

2 Este fragmento histórico debe mucho a las conversaciones con Vincent Tarnière y Loïc Dury, ex de Radio Nova.

1986-1988. Clave de sol

Cómo Ibiza transmitió el virus *house* a Inglaterra

¿Ibiza? Todavía hoy una isla de *fiesta* y de loca exuberancia. Acicalada. Sexual. Comercial. Centro de experimentación caótica de las músicas que formaban oleadas en los clubs del mundo entero. Ese paraíso de las Baleares ha desempeñado un papel trascendental en la contaminación *house* y *techno*...

Cronistas comprometidos del «planeta *dance*» como Didier Lestrade y Pascal Raciquot-Loubet resumen su historia: «Ibiza conoció su máxima celebridad a finales de los setenta, en la época en que todo el mundo fumaba bailando antes de ir a besarse tras los muros de la catedral. Largo período de inacción y, después, en 1986, Ibiza se reencuentra. Este rejuvenecimiento se debe a los ingleses, colonizadores atraídos desde siempre por este lugar, que pasaban allí sus vacaciones de verano. Ibiza dio a luz el *Balearic-beat* gracias a DJs que vinieron a girar los platos al *Ku*, al *Pachá*, al *Histeria* o al *Amnesia*»[3].

César de Melero era por esa época uno de los DJs de *Pachá*, antes de coger los platos del *Space* desde que se abriera un poco más tarde... En *Global Tekno* recuerda:

---

3 Extracto del número especial de *Rock & Folk* «Planète Dance», aparecido en 1991.

La *fiesta* comenzaba al amanecer y terminaba al atardecer. Para mí, valía todo. Pinchaba los primeros títulos de *house* de Chicago. Nadie, por otra parte, conocía esa música y la gente verdaderamente enloquecía.

Antes de que llegara el *house*, la gente decía que mi música era demasiado monótona. De hecho, yo ya pinchaba muchas repeticiones de secuencias y de encadenamientos de análogos motivos rítmicos. Eso daba una sensación de monotonía y de reiteración. Yo pinchaba seguramente más duro que los otros DJs de la isla: Alfredo era más *cool*, Pipi más *funky*. En 1987 el *Pachá* se convirtió en el club fundamentalmente *house* de la isla. Ese año coincidí con Paul Oakenfold y me dijo: '¡Guau, eso es especial! ¿Cómo se llama?' Y, claro, le respondí: 'Esto es *house*, aquí tienes los discos' Anotó las referencias una por una, muy escrupulosamente. Tú ya conoces el resto: Oakenfold llevó el *house* a Inglaterra».[4]

---

4 Entrevsita realizada por Jean-Philippe Renoult para su libro de autoría compartida con Jean-Yves Leloup, *Global Tekno*, *Op. Cit.*

1987-1995. Arqueología pirata

La Inglaterra del *acid-house* en la jungla *hardcore*: revueltas hedonistas y rebeliones tecnológicas

1987. En las calles de Leeds y de Manchester no se les reconoce: los brutales bíceps gimnásticos sonríen. Bailan. Cantan. Y ya no les castañetean los dientes. No han olvidado el fútbol, pero, llegados de sus vacaciones en Ibiza o en Mallorca en numerosos vuelos *charter*, llevan el sol en el cuerpo. Se reencuentran en el *Hacienda*, nuevo templo de la revolución *house* promovida por el sello de New Order. Algunos meses más tarde, los hermanos y hermanas de esos *hooligans* irreconocibles han contaminado Londres. En el *Shoom*, por ejemplo, pequeño club asfixiante, ahumado, el sudor chorreando por los muros. Un puñado de DJs ha traído de Ibiza esa gran ensalada musical: el *house*, hijo tecnológico y minimalista del viejo *disco* nacido en los clubs *underground* de Chicago dos años antes. Se mezclan en él los delirios *post-punks* de los Residents, de Yello o de Art of Noise. Esos DJs y su público de jóvenes transfigurados buscan también en sus maletas una droga: el éxtasis, y en su cabeza y en sus pies una actitud: bailar con los brazos grandes abiertos para percibir el mundo de sonidos que pasa con una sensualidad que la química prohibida incrementa hasta el más frenético paroxismo. Bajo las luces, los estroboscopios y los láseres psicodélicos, el baile es puro entusiasmo de brazos levantados, girando sobre los *samples*, las manos agitadas bajo los zzz-zzz y los blip-blip del sonido «*acid*». Comunión de radiantes desconocidos.

No se trata de una música inventada aquí en los años ochenta, sino de una estética que, de repente, saldrá de las pistas muradas para explosionar sobre las olas de lo prohibido. La ciudad y sus lugares liberados, sus clubs y sus tiendas, desde Notting Hill la mestiza hasta Carnaby Street la eléctrica; pero también los *home studios*, ocultos en las terrazas improvisando nuevos creadores, lanzan una cultura o, más bien, una contracultura popular junto al mismo catalizador de 1966, en la era del *pop* psicodélico: la droga; esta vez no con los secantes de LSD, sino con el éxtasis *new age* llamado píldora del amor. Terminados los años negros de la heroína, ya se puede tocar, se puede sonreír. Buen «karma» de una droga casi ritual a pesar de los primeros excesos, los éxtasis cortados y los productos adulterados hacen perder la pelota y la salud...

En Londres, la ciudad de las revueltas raciales en el país del liberalismo integral, el vacío se abre entre el candor del movimiento y los grandes titulares de los periódicos. Por un lado, los *hooligans* se han convertido en pacíficas peonzas gracias a un sol químico, mientras que los jóvenes fans del *acid-house* adoptan en sus camisas y vestidos el logotipo «*smiley*», sonrisa *beat* de ojos redondos exhumada de la tumba de los setenta. Por otro, apoyándose en la muerte de un joven tras una fiesta vibrante de esa misma química, las primeras planas van a encontrar en ella el pretexto para sus llamadas a la represión: «¡Orgías de sexo y droga!», «¡El horror del *acid-house*!», «¡*Acid Party*: un ejército de bestias con bates de béisbol!», «Prohíbanse esas canciones del diablo!», «¡Fusilad a esos cerdos que apadrinan el *acid*!», etc.[5] Jamás la prensa había sido tan virulenta desde las provocaciones de *Sex Pistols*. Se adivina en ello una cesura: cuando Johnny Rotten escupía su desprecio a la buena sociedad británica, a su codicia, a su envanecida reina y a su «régimen fascista», se podía intentar aislarlo en el círculo de Satán. Pero los jóvenes del *acid-house* ya han digerido el vómito de ese *punk*, de ese Anticristo. Ya han comprendido: no escuchan nada de las Instituciones. Ni siquiera las detestan. Las ignoran. Construyen su propia moral dentro de un circuito autónomo y sin mayúsculas. Esa juventud prefiere sus pequeñas verdades antes que la gran Verdad que enmascara los cuernos del poder. No quiere ser representada. Ya no quiere escuchar. El odio de los titulares de prensa refleja ese vacío enorme. A partir de

---

5 Léase el formidable reportaje de Nicolas Roiret y Philippe Vandel en el número 114 de la revista *Actuel*, aparecido en diciembre de 1988: «Londres: plus fort que le punk, Aciiieeeed!».

ahora, la gente de «Bien» debe gritar muy fuerte para hacerse escuchar por sus hijos, que han elegido la actitud del autista. Esos adultos responsables ya no comprenden nada. Tienen miedo.

«Que se callen, parecen responderles los *ravers*. Nosotros, a divertirnos».

De 1987 a 1989 comienza una carrera de persecución entre el gobierno Thatcher y los impenitentes fiesteros. ¿La policía cierra las discos de *acid-house*? No importa: nos vamos a los hangares. Condenado por las autoridades, el éxtasis se convierte en marca de reconocimiento. Cerrando los clubs y arrojando a millares de jóvenes a la ilegalidad, el gobierno británico dinamiza una embrionaria contracultura. Se apoya en radios piratas como «Kiss FM», en fanzines como *Rave* o *Rave On* y, sobre todo, en títulos de DJs y grupos cultos que se creen todo menos *stars*: M/A/R/R/S y los *collages* de *Pump Up The Volume*, Tim Simenon y su *Bomb The Bass*, los Beatmasters, *S'express*, etc. Como en 1967, las redes clandestinas florecen. En las tiendas de discos se ordenan los folios con los números de las personas que han respondido, las cuales sólo en el último papel y en otra línea, indicarán día, lugar y hora de la tan deseada fiesta.

Las fronteras musicales estallan como en los mejores tiempos de la psicodelia o del *post-punk*. De New Order a Primal Scream, de Moby a Adamsky, y de KLF a Inner City, el *rock* y la electrónica se funden en un vasto *mix* integral. Incluso los vestidos, todos ellos hechos de composiciones y recomposiciones, camafeos jaquelados de Ibiza y grandes margaritas impresas sobre túnicas hasta las rodillas...

Entrad en ese hervidero de lo imaginario. Entrad en el baile. Entrad en trance. Fusionad vuestros cuerpos y vuestros espíritus. Zambullid vuestro ego en el océano de los ritmos. Las *raves* nacen semejantes a organismos efímeros, en un espacio «fuera del mundo», lejos, muy lejos de la jerarquía del telediario y de los maestros de la razón occidental. Su mundo no es lineal, sino cíclico. Vuelto sobre sí mismo. El DJ es su chamán, y el *techno* su nueva tradición oral, alimentada de ruidos y de repeticiones. Michel Maffesoli tiene razón al hablar de éxtasis místico, al comparar, con sorprendente exageración, la fuga de los salvajes fiesteros con los vuelos poéticos de Rimbaud, de Michaux y de los poetas malditos. A dos estrellas de la lógica cartesiana. Más allá del bien y del mal.[6]

---

[6] Véase «Dans l'extase des raves», artículo publicado por Michel Maffesoli en *Libération* (23 de agosto de 2001).

Escapando a todo control en sus ensordecedores baldíos, sus fábricas de colores dionisíacos y sus campos abigarrados de seres humanos disfrazados de espirales, la fiesta mística atemoriza al Poder, ya sea el Poder estatal, el económico o incluso el religioso. La guerra se establece entre los señores de la arcaica Institución liberal y esos muchachos irresponsables que se atreven a divertirse al margen de los supuestos ya previstos para los excesos juveniles. Las delicias del fruto prohibido empujan a los guetos a unirse para defender ese derecho cuya reivindicación parece ridícula: «The right to party», el derecho a la fiesta. Atosigado desde 1988 con una lluvia de multas y denuncias, el movimiento estalla verdaderamente durante el verano de 1989. A cada *rave* no acudirán doscientos, sino veinte mil individuos pertenecientes a todas las castas para batir el campo —*to rave*— en el bosque inglés, a unas decenas de minutos de Londres, y cuya consigna es *non stop* durante todo el *week end*...[7]

Otoño de 1990. Las *raves* clandestinas, cuyos promotores son detenidos por doquier, dejan paso a las grandes discotecas como el *Heaven*. Pero la música no se apaga. Se multiplica. Se viste de *progressive house*. Se mezcla con melodías de canciones de *garage* y de *soul*. Come del *pop*, y, a veces, se alista a la piratería. Como a menudo sucede en materia de cultura popular, después de la batalla los jefes firman algunos contratos, y el *underground*, aquí y allá, se muda en «overground». Normal...

Pero la resistencia se organiza y evoluciona con naturalidad de acuerdo con los dos caminos paralelos de las fiestas secretas y de las músicas sónicas.

Londres, octubre de 1990. Dos hermanos y sus amigos organizan su primera *rave* y acaban en chirona. *Squatters* londinenses, Alexander y Mark Harrison vivieron los placeres de la represión policial desde 1974, particularmente la del primero de junio de 1985, cuando las fuerzas del orden atacaron «un convoy en dirección a Stonehenge, lugar habitual de manifestaciones y de fiestas del movimiento» de los *travellers*, esos nómadas tan *new age* que viven en la carretera. «Ciento cuarenta vehículos fueron bloqueados por un extraordinario dispositivo policial, numerosos vehículos destruidos o confiscados, los ocupantes aporreados e interrogados. Los *travellers* quedaron tanto más sorprendidos cuanto que, hasta entonces, eran considerados apacibles

---

7 El conjunto de este texto sobre las *raves* y el *Summer of Love* se debe en gran parte a Vincent Borel, que participó en su redacción.

excéntricos, implícitamente tolerados. A partir de ese período fueron reclutados por ciudadanos víctimas de las expulsiones de los *squats*, más violentos y politizados, *punks* entre otros.[8] Cinco años después, en octubre de 1990, con sus dos compañeras y, muy pronto, con otros esbirros de la agitación rebelde, Alexander y Mark Harrison deciden crear una comunidad nómada dedicada a las celebraciones libertarias al aire libre: *Spiral Tribe*. Su casa es un camión; su camión es un *sound system*, y su *sound system* una bomba sonora.

> Olvidados los *Smiley* —sonrisas impresas en camisetas fluorescentes, símbolos de las primeras «*acid-house parties*»—, ahora la vestimenta es negra, los cráneos rapados y los enormes altavoces protegidos con telas de camuflaje, escupen una «ansiedad» psicodélica compuesta sobre sus consolas transportadas en camiones en desuso de gran tonelaje. Contra Thatcher, la consola, el sistema, el equipo viven autárquicamente, y crean un modelo de autogestión: músicos como Simon y Jeff autoproducen discos, cocineros y enfermeros se ocupan de lo cotidiano, y en cada *fiesta* un equipo se encarga de excavar zanjas para usarlas como letrinas.[9]

De o con Spiral Tribe nacen *sound systems* con nombres de redes clandestinas o de combatientes de una causa de acentos *cyberpunk*: UFO, Desert Storm, Total Resistence, Exodus o DIY (anagrama de *Do It Yourself*) que, cosa poco común, une revuelta activa y *deep house* con acentos espirituales...

1992. En Londres los *Bobbies* lanzan sus lecheras contra los fiesteros. La carrera continúa contra los DIY durante la Nochebuena en Bath. El *free festival* de Avon se convierte en el *free festival* de Castlemorton seguido del juego al escondite con los *maderos*. La organización de *raves* se parecerá en lo sucesivo a una guerrilla, y esa guerrilla festiva conoce a sus primeros mártires: los Spiral Tribe, cuyo material es confiscado en el festival de Castlemorton, son perseguidos y juzgados por «alteración del orden público con premeditación»...

Paralelamente se fragua una resistencia sónica y política contra la melaza y la molicie talentosa, incluso «inteligente»... En ciertos centros piratas el *techno* se radicaliza a ultranza, se reduce a su esqueleto de ritmos mecánicos y a jirones de ruidos, haciendo así aparecer el *hardcore*.

---

8 Emmanuel Grynszpan, «Bruyante techno. Réflexion sur le son de la free party», colección «Músique et Société», Éditions Séteun, 1999. Consultarlo para los análisis sobre la noción de ruido.

9 Extracto tomado de «Les Spi, quatre DJ dans le vent», de Sarah de Haro, en *Libération*, agosto de 2001.

¡Que el bombo golpee en cuatro tiempos! ¡Que agreda los tímpanos y que el bajo sacuda las tripas! Fuera, burgueses aficionados a la dulzaina tecnológica parecen gritar a las paredes. Llevados por idéntica voluntad extrema, pero no encontrando en el *techno* nada que satisfaga sus deseos de inéditos furores, audaces DJs meten los *breakbeats* del *hip-hop* en su *hardcore*. Gracias a las nuevas posibilidades de las máquinas y al arte del pillaje sonoro, inflaman sus ritmos de nuevas fantasmagorías... Y, bajo las garras de *Shut Up and Dance* (alias PJ) y *Smiley*, el *hip-hop* de los antiguos maestros Kool DJ Herc o Grandmaster Flash se mete un tiro de adrenalina, pasando de un ritmo *boeing* de 80 ó 90 a una velocidad de cohete espacial de algo más de 130 bpm... Así nace el *breakbeat*.

Fiestas secretas para afligidos comités. El sueño hedonista de las grandes *raves* ha dejado de existir. Músicas sombrías en modo TGV para clanes *underground*. Quien dice *breakbeat* dice *samples* salvajes, no autorizados, por el simple placer del sonido o de la piratería. Tan brillantes como escasos, los filibusteros del *breakbeat* roban por provocación política y estética. Su sonido se apoya en un *break* de batería que aceleran en el plato, conocido con el nombre de «Amen», tomado de un *meddley* de Curtis Mayfield y que fue realizado en la década de 1970 por The Winstons. Con los recuerdos de un *hip-hop* degenerado y con los *beats* del *techno* más castrense, los DJs mezclan el tráfago de la selva urbana, sirenas de bomberos, piquetas de robots metálicos y metralletas de los peores juegos de vídeo. La música se desea ruidosa: se apropia de las poluciones sonoras que la sociedad tira a la basura y se las reivindica en lo que tienen de más insoportable; trazan así una implícita frontera.[10]

Entre 1991 y 1994 el *breakbeat* se transforma en *jungle* y, más tarde, *en drum'n bass.*

Y, en noviembre de 1994, cuando está orquestándose esa mutación musical, el Parlamento británico vota el «*Criminal Justice Act*», que inscribe por primera vez en las tablas de la ley la prohibición total de «toda reunión en torno a la música repetitiva», respondiendo de este modo a la victoria de los bandidos de Spiral Tribe durante su procesamiento...

El *underground* lanza a los suyos en direcciones contrapuestas; himnos contra la petulancia política o experimentaciones tecnológicas y musicales. Los unos se imaginan hermanos sónicos de los estadounidenses de

---

10 Véase la nota 5 de este capítulo.

Underground Resistance; los otros se ven como buscadores de sonoridades nuevas, de ritmos cada vez más complejos, retocados, enloquecidos, cada vez más estructurados y desestructurados en síncopas de ausencias múltiples, hasta el *jazz* mutante del sello «Moving Shadow» y las pulidas y moderadas regiones *soul* de LTJ Bukem...

¿Hay que elegir entre utopía *underground* y éxito comercial? En Londres, Goldie intenta una síntesis y naufraga después de haber popularizado el *jungle*. ¿*Timeless*? Edita un título y después se aburre. Y luego nos aburre. Entre tanto, los Spiral Tribe y sus émulos, hastiados de tanta represión, toman el turbo-jet hacia Francia y ocupan los desahuciados pastos de la Europa continental.

1989-1993. Constante epidemiológica

Cuando toda Europa baila y se transforma en *techno-house*

1989. Caída del Muro de Berlín. Niños y adolescentes bailan sobre los escombros de un mundo. Y sus desubicados primos de la Inglaterra libre se menean entre los cantos y los campos del «Summer of Love». Europa se ahoga en un baño de optimismo que hoy se tiene a mal siquiera imaginar. Un mundo se abre. No se ve por ningún lado al ogro capitalista, agazapado en su rincón. Justa esperanza, y, por todos lados, en los clubs, en las calles, en las carreteras o en las fábricas desahuciadas, chicos y chicas se sacuden el trasero y se atraviesan de felicidad con pastillas de sudor o de químicas prohibidas.

En el micro del periodista Jean-Yves Leloup, Tom Thiel y Max Loderbauer, orfebres del grupo de pura *electrónica* Sun Electric, nos recuerdan:

> Somos originarios del sur de Alemania y desembarcamos en Berlín en 1988. El escenario se encontraba en sus inicios. El único club activo era entonces el UFO, pero la cultura club, en el sentido que hoy la entendemos, era inexistente. Un año después, la ola *acid-house* se impuso rápidamente en la ciudad hasta llegar a su apogeo en 1991. Durante un año todo Berlín estuvo de fiesta. «*This was massive*!» Estaba el *Planet*, el *Trésor* y todos esos nuevos clubs... Fue una época muy creativa. En Berlín, la caída del Muro desempeñó un papel capital. De golpe y porrazo se descubrieron en el Este todos esos espacios libres que podían ser ocupados sin pedir autorización a nadie. Todos los clubs estaban situados en la parte este de Berlín y fueron precisamente los jóvenes del Este, increíblemente entusiastas, los que en seguida se adhirieron al *techno.*[11]

---

10 Jean–Yves Leloup y Jean-Philippe Renoult, *Global Tekno*, *Op. Cit.*

En julio de 1991 nace improvisadamente la primera *Love Parade* berlinesa. De algunos cientos, en seguida se pasó, verano tras verano, a cien mil, doscientos mil, quinientos mil, un millón de personas excitando los sentidos en las calles de la ciudad.

Entre 1991 y 1994 Alemania ve aparecer clubs como setas; conectados entre sí por comisarios tanto reales como virtuales. En Francfort, mesa giratoria de la Europa volante y ruidosa, el *Dorian Grey* se instala en la sede misma del aeropuerto. Emulándolo, en Munich, el *Ultraschall* ocupa plaza en el antiguo aeropuerto. El *Trésor*, en Berlín, se transforma en parada del más prístino *techno*: el que ha salido de Detroit. En Berlín, Francfort, Colonia o Munich eclosiona una contracultura cuyos pilotos han salido del *new wave* y de la música industrial locales: Sven Sväth o Thomas Fehlman. Concordancia de tiempos y edades: Klaus Schulze y Tangerine Dream rejuvenecerán sobre las amplias mesas de los sintetizadores de ese *techno* que se llama *trance*... Las piezas del rompecabezas van reuniéndose para revelar un aire nuevo: liberación política en los ritmos de las piquetas que todavía guardan en la memoria los golpes sobre el Muro, pisteros que popularizan un movimiento y crean un público, sonidos inauditos de los que se apoderan para digerirlos a su manera, recuerdos del *krautrock* y de las vanguardias musicales para salpimentar la salsa con caprichos históricos y clubs que se abren entre el amor a las máquinas, el candor ecologista, la pasión por la música y los sonidos de la caja de caudales.

En Europa el virus pasa. Pero a veces muere. O no va más allá de la magia, preparada o improvisada, de grandes clubs, de hermosas playas o de reinos abandonados, encontrando en el río del presente a sus capitanes DJs y a sus marineros piratas; una inesperada fuente de la juventud.

En su novela de luces y sombras —*Un ruban noir*— el escritor Vincent Borel narra esos momentos que él mismo vivió...

> En Italia, la noche balnearia de Rimini se ilumina con veinte proyectores que señalan las discotecas a cielo abierto, grandes como los palacios de Tiberio. Horas de embotellamiento, de parachoques y de autorradio de competición antes de alcanzar *Baïa Imperiale*, que cuelga en los acantilados sus columnas dóricas y sus piscinas. Peter Pan está en una jaula transparente donde el DJ, encerrado en una blanca enajenación Luis XVI, saluda al sol adriático antes de sumergirse hasta el lunes en las enloquecedoras catacumbas del *Vae Victis*. En la frontera española, por Figueras, el «Rachdingue», masía catalana decorada

> con estatuas blandas de Salvador Dalí, pone en trance el cuadrilátero Barcelona-Perpiñán-Montpellier-Toulouse. En los alrededores, desierto y garriga, pero gran fusión sobre el enlosado de basalto negro.[12]

Joven desde largo tiempo apasionada por las copias de *Eurobeat*, Italia se descubre con bellos tintes *house*.

También España mete un dedo del pie en ese baño nuevo, con más discreción, es cierto, que el chapuzón que se da el pulgar teutón. Felizmente, Barcelona acoge en junio de 1994 el primer *pow wow* masivo de las tribus europeas apasionadas por circunvoluciones numéricas destinadas la cabeza y el cuerpo: así nace *Sonar*, «Festival internacional de música avanzada y arte multimedia», al que rindo aquí homenaje...

Francia, como siempre, apocada. El *house* penetra las almas —gays en su mayoría— en el *Boy*, en el *Palace* o en *La Luna*, mientras que en el fuerte de Champigny o en otros baldíos se organizan las primeras *raves*. Algunos iniciadores —a quienes saludo sin dedicarles aquí las páginas que merecerían— intentan en solitario hacer saltar a las ranas. Sombrerazo por Laurent Garnier, Érik Rug y Patrick Vidal, *punk* o, más bien, «anarco-nihilista», mezcla de Talking Heads y Patrick Juvet, rendido al *disco* neoyorquino con los Garçons, luego DJ de todos los azimuts en los *Bains-Douches*...

Y luego, en el norte, en Bélgica y en los Países Bajos, sube, desde principio de los 90, la fiebre del *new-beat*, retoño algo amargaritado de los fervores del *techno-house* europeo... Breve lectura de viaje con ese mismo Vincent Borel, que, en esa época, fue mi guía por las aguas que me calaban los dedos para permanecer en ellas largo tiempo y que él cuenta noveladamente, sin preservativo:

> Me trago un éxtasis a las dos de la tarde en un chalet perdido en el llano entre Lille y Moucron. La música de *Twin Peaks* remezclada por Moby suena en el cassette mientras el Doctor Dactylus repite que El Durmiente debe despertarse. No he comido, estoy tieso como un muerto desde las tres hasta las diez de la noche, hora de prepararse para el *88*, donde unos tipos fluorescentes a lo Keith Haring se agitan entre la multitud. Bandel es un pequeño *speede* que bulle nervioso en la discoteca por visitar el *Boccaccio*, templo de las disco belgas, especie de aeropuerto cuyos fulminantes bajos son ya legendarios.

---

12 Vincent Borel, *Un ruban noir*, Actes Sud, 1995.

Completamente cubierta de neones y de vidrios luminosos, con camareros en camisa blanca y nudo pajarita, *Boccaccio* es una sinfonía de colores que debe de consumir, ella sola, la energía de una central eléctrica. Un lustre futurista, réplica exacta del maravilloso platillo volante de *Encuentros en la tercera fase*, se sumerge en un cuadrilátero amurallado. El *new-beat* belga —especie de pesado *gag* para muchachos travestidos en putas y muchachas disfrazadas de chulos macarras— consigue literalmente despegar las baldosas de un suelo iluminado desde abajo por un haz de luces. Hay muchos franceses en esos lotes; cruzan la frontera para recorrer la ruta de las discotecas, algo imposible con la legislación toque-de-queda-después-de-las-dos-de-la-madrugada instaurada en Francia.[13]

13 *Ibídem*.

1977-1989. Paralelo histórico

El *punk* y el *acid-house*: dos caras de la misma revolución

El *punk* dinamita el tedio de Elton John, las pretensiones de los Rolling Stones, la virtuosidad gratuita de Yes y Génesis. Gritaba: «Joven inexperto, quienquiera que seas, aunque toques como un asno, puedes coger una guitarra y tirar p'alante». Reemplacemos guitarra por ordenador, sintetizador o *home studio*. Doce años más tarde, ¿no tenía el *acid-house* el mismo mensaje que el *punk*? El *punk* se reía de los líderes de la música. A finales de la década de 1980 el *sampling* los asesina. De ahí, en cada uno de esos momentos, la proliferación de autoproducciones, de fanzines y de sellos independientes.

Punk y *acid-house* cultivan una misma filosofía: pasarlo bien con el mínimo de medios, sin poner crema Chantilly en sus instrumentos ni un megáfono a sus diversiones. Pero se distinguen en una cuestión importante: la rebelión *punk* se desvaneció silenciosamente en los limbos de la *new wave*, mientras que la ética filibustera expresada por el *acid-house* se reencarnó después en los múltiples rostros del *hydro techno-house* y en los vínculos espirituales de KLF para el «Kopyright Liberation Front...» Vuelve a encontrarse en el 2000 bajo la mano inconsciente de decenas de millones de zozos intercambiándose gratuitamente ficheros musicales a través del servidor «Napster» en la Red, oponiéndose y despreciando las reglas del *copyright*... ¿Por qué esa diferencia? Porque el *sampler* no existía en la época de los Sex Pistols, y porque el *acid-house*, nacido del *home studio* y de la cultura *dance* con espíritu *punk* y sobrenatural psicodelismo, vibraba con el pistero bajo los asaltos sonoros de las primeras bombas numéricas...

1993-2002. Hermosa fuga

De las «free parties» a la «french hype»; espíritu rebelde: ¿estás ahí?

Se llama «La Cosa». Es «rodante» y DJ *hardcore* en versión marcial y metálica, violenta y tenebrosa del *techno* bum bum, un horror para el melómano con disfraz de Verdi o en camisa de Coltrane. Su territorio: las *free parties*, fiestas salvajes que invaden los campos, las fábricas, los hangares y los campamentos militares abandonados de Francia y de Navarra sin ninguna autorización oficial. El 16 de junio de 2001 ese hilo férreo de veintitrés años de edad marcha a París a manifestarse contra la enmienda Mariani, proposición presentada en la Asamblea francesa por un viejo soldado del RPR y que tenía como objeto autorizar a los «agentes de la policía judicial» a «ordenar el embargo del material de sonorización» en «caso de manifestación no autorizada de gran envergadura en un territorio privado o público que pudiera representar un peligro para la tranquilidad de los ciudadanos».

En una imagen publicada por *Libération* el día de la mani, un tipo cualquiera acaba de pillar a «La Cosa» transitando en su *start-up* y cuenta en el diario una anécdota: «Estación de Saint-Lazare, el otro día, una piqueta hacía temblar los cristales, todo el mundo pasaba tapándose los oídos, él se detuvo y dijo: 'Qué pena, no llevo una grabadora...'»[14] El joven DJ manifestante no lo sabe, pero es uno de los hijos espirituales de Luigi Russolo y de los futuristas italianos. Le gusta perderse entre

---

14 Extractos tomados del reportaje sobre «La Cosa» en *Libération* (16 de junio de 2001): «Le raveur éveillé», por Pascale Nivelle.

los gritos de las máquinas. Sucias. Primarias. Le gusta sentir vibrar en lo más profundo de su esqueleto ese sonido insoportable, repeticiones enfermizas que violan los tímpanos y el fragor de las obras públicas que martillean la cabeza a velocidad de Concorde. Le gusta esa música y esas fiestas de jóvenes groseros que hacen cagar a las buenas gentes y justifican la fuerza de la ley, según el diputado del RPR y de notables socialistas solícitos en contentar a su querido electorado.

Evidentemente, «La Cosa» no es ni Varèse ni Rosa Luxemburg. No tiene ni visión artística ni conciencia revolucionaria. No quiere cambiar el mundo, sino cambiar de mundo durante un fin de semana. Liberarse de los apremios de la sociedad tal como va (o más bien como no va), olvidar los horarios de la oficina y las fatigas de la supervivencia durante un paréntesis de dos noches y dos días antes de volver forzosamente, zumbándole los oídos, a su realidad profesional y social de cada semana. Historia de un enloquecido.

> Es una escuela de la vida, dice. Tras esas noches se encuentra la idea de participar sin pedir nada al sistema, ni subvenciones ni publicidad. Ello responde a una auténtica tendencia: la gente está hasta la coronilla de ser constantemente socorrida. La civilización moderna consiste en «quédate ahí, nosotros lo hacemos todo por ti, así que cierra la boca». Una *free party* es todo lo contrario; no se consume nada. El organizador somos todos, y no es culpa nuestra si la droga o la polución se concentran allí. Se trata de problemas que afectan a toda la sociedad, en la escuela y en el trabajo. Somos menos hipócritas, eso es todo.[15]

Los majaderos que, en la prensa, vilipendian la «lógica liberal» de esas fiestas piratas deberían cambiar de lentillas. «La Cosa» y los suyos rechazan con el mismo énfasis a la vieja *mamá* Estado y al joven *papá* de las multinacionales. Sin sublevación ostensible, sino como quien tira a la basura las zapatillas agujereadas que le impiden correr por la playa. Malditas sean las jerarquías. Malditos los *medias* tradicionales que no comprenden el juego de indicios que precede a todo acontecimiento, teléfonos improvisados y papeles volando a la basura. Malditos esos notables, alcaldes o jefes de policía, que tardan semanas antes de decir sí, y después no, una autorización para divertirse. Malditos esos diputados tornadizos que sancionaron finalmente con su voto en la

---

15 *Ibídem.*

Asamblea Nacional la Ley de seguridad en octubre de 2001. Malditos esos mastodontes del disco que sólo piensan en el dinero. En las *free parties*, si unos agreden su salud con protóxido de nitrógeno o con pastillas sospechosas; si otros giran como peonzas inconscientes o se plantan como zanahorias pasadas de cocción enterradas por falsos conejos, lo hacen sin tener que rendir cuentas a nadie. Libres incluso para expresar su mal gusto.

En Francia, la epopeya de las *free parties* se va al traste (como a menudo sucede en materia de libertad extramuros) por una acusación, el 10 de julio de 1993 en Amiens: denunciada muy oficialmente, la velada Oz es prohibida por orden policial con el fin de evitar las clásicas «perturbaciones del orden público». Llegados de la Inglaterra expuesta a la represión de la Dama de las enaguas de hierro, están anunciados los Spiral Tribe. Con autorización o sin ella, están allí para hacer enloquecer cabezas y piernas. Mientras los fiesteros se manifiestan en el Trocadero siguiendo una tradición muy francesa, los *travellers* convertidos en el emblema de los *free festivals* «ganan la campiña picarda para el primer "teknival" (neologismo para designar los festivales *techno* gratuitos) flanqueados por otros *sound systems* como Bedlam, UFO, los franceses Nomade o Invaders».[16]

El movimiento continuará, mezclándose nuevos guerreros hexagonales y príncipes *travellers* británicos que encontrarán en el continente a un público joven con los oídos hormigonados y gallineros de talante menos mordaz.

Ejemplo simbólico: en 1997, mientras los transmusicales de Rennes se encierran en «Planète» (una *rave* a 200 francos en el *hall* del parque de Exposiciones), los Planètes Fuckers organizan una descafeinada «contra-Planète» que despierta a los muertos del cementerio del Este y que financiarán, como de costumbre, con pagos en monedas de 10 francos y con los beneficios del bar, donde sólo se sirve cerveza, gaseosa y zumos.

A veces los exacerbados posesos se mezclan en combates políticos a la manera de las manifestaciones de *Reclaim The Streets* en Inglaterra, actos de rebelión cuyas *raves* no son más que un desierto sudoroso y

---

[16] Informaciones recogidas del dossier del diario *Libération*: «1993-2001: L'epopée des raves» (30 de julio-4 de agosto de 2001), en particular las páginas de Sarah de Haro «Les Spi, quatre DJ dans le vent», de Alexis Bernier «Des idéaux à la dérive», y de Matthieu Écoifier «Free parties contre teknivals».

chisporroteante, como aquellos trece *sound systems* instalados durante seis días en el Carnet manteniendo una lucha contra la construcción de una central nuclear en junio de 1997. Pero la música siempre se superpone a la guerra contra el sistema. Imitando a las casas de discos liliputienses como «Expressillon», «Gazole» o «Tekablok» y más cerca del vinilo que del láser, creó sus propios espacios de expresión para vivir de otra forma sus delirios antes que oponerse frontalmente a las instituciones musicales o administrativas. Hasta que las autoridades deciden dar otra vuelta de tuerca, como en aquel período de julio a noviembre de 1997, o cuatro años después, en 2001. Entonces, el miedo y la idiotez oficiales actúan como dolorosas y, sin embargo, perfectas operaciones publicitarias. La película del verano de 1997 comienza en julio por iniciativa de los tecnócratas que, sin duda por envidia, arrojan una lluvia de porrazos contra el *sound system* de los «Teknocrates». Julio, agosto y septiembre languidecen jugando al ratón y al gato y a balón prisionero. En octubre, en Lille, la TV enfoca su lente; las cámaras de France 3 filman el asalto a la casa Poulagat contra la fiesta de los «Alliés-Nés», lo que suscita de inmediato numerosas manifestaciones en París, las palabras severas pero sabias del bueno de Jack Lang y de aspirantes a fiesteros neofuturistas entre las hordas de jóvenes neófitos enfermos de simple y bulliciosa oposición.

Ciertamente, bajo diluvios de decibelios, las *free parties* unen cielo e infierno. Por muy cretinos que sean los artículos de muchos diarios y semanarios sistemáticamente adheridos al partido del Poder y al punto de vista comúnmente aceptado al analizar los daños de las drogas y la irresponsabilidad de los fiesteros, lo cierto es que escriben sus asnadas a partir de hechos reales... Los que defienden los principios de la realidad berreante no pueden participar de la búsqueda de los *ravers*, de la necesidad de otro espacio donde escapar de la apisonadora del trabajo asalariado. No pueden comprender la necesidad de ocupar un espacio marginal con el fin de evitar las torturas administrativas o —por qué no— inventar nuevos modos de conducta. La incomprensión de los Poderes públicos es una bendición para las *free parties*, pues éstas sólo adquieren sentido como transgresoras de la legalidad, definitivamente separadas de las reglas del espectáculo, del bienestar, de la higiene, de la seguridad. Imposible alquilar los espacios. Es necesario usurparlos. Robárselos a la sociedad. ¿Representantes? ¿Expertos? ¿Prensa? ¿Productos culturales? ¡A la basura todos! Los átomos más radicales de ese mundo y de sus fiestas salvajes mandarán a la mierda incluso las

grabaciones, los CDs de los artistas *techno*, sospechosos de aprovecharse del movimiento para construirse un nombre. Como prueba, este extracto de un texto de la revista *TNT*, citado por Emmanuel Grynszpan, que junta las dos gorras (la del buscador y la del actor) de las *free parties*: «Nada de lo que se graba tiene valor real. Los sistemas de grabación anulan lo que memorizan. La repetición, la reaudición, lo transforman todo en banalidad inutilizable, en mentira. Quienes quieran guardar una copia de lo que no han podido conservar en un instante no obtendrán más que materia muerta (...) Sólo las fiestas clandestinas y la música que en ellas se pincha por primera y última vez, sólo las palabras (que no desaparecen, sino que viven entre nosotros) tienen verdadero sentido. Estas palabras son el *inmedia* que reabsorbe a los *media* bubónicos».[17]

Imitando a Spiral Tribe o a Furious, algunos *sound systems* ponen en práctica el concepto de «caja común» a la manera de la comunidad *hippie*, o el de autogestión entendida como una forma de vivir de su delirio sin deber nada a nadie... ¿Pero existe entre los *ravers* la búsqueda consciente de otro lugar? ¿O se trata más bien de la voluntad de hacer simplemente estallar moléculas? El rechazo de la razón oficial adquiere su más acabado sentido en el deseo de hacerse a sí mismos (el deseo de *sculpture de soi*) y una voluntad de «ser ellos mismos su propia norma», retomando así las prescripciones de Diógenes el Cínico...[18]

---

18 Filósofo griego (Sínope, 413-327 a. J.C). Despreciaba las riquezas y los convencionalismos sociales y se alojaba habitualmente en un tonel. Se cuenta que, cuando en Corinto, Alejandro Magno le preguntó si deseaba algo, le respondió: «Sí, que te apartes y no me quites el sol». Manifestaba un enorme desdén por la humanidad y una vez se le encontró deambulando por las calles de Atenas, a pleno día y con una tea en la mano, repitiendo: «Busco un hombre» El esquema epistemológico del cinismo no es, en puridad, aplicable (acaso sólo tangencialmente) a la actitud de un *raver*; no imaginamos ejerciendo esa extrema misantropía diogenésica o, más bien, aristénica, a quien busca en un otro *afín* precisamente un gesto empático del que toma esa necesaria afinidad que le hace ser él mismo justamente por *ser* en el otro. El sentido grupal, en el caso de los *ravers*, es más que evidente; de otro modo no se entendería que pusieran en práctica la gestión y mantenimiento autárquicos de su sostén mediante aquella «caja *común*», ni mucho menos se les asocia al ejercicio de un *culto extremadamente ascético de la virtud.* Hago notar en inmediata extrapolación la etimología cínica y su traslación semántica espuria: derivada de Θκ κγόνϵ *'el perro'), porque era en el lugar así llamado («La puerta del perro», en Atenas) donde su fundador y discípulo de Sócrates (Arístenes, 444-365 a. J.C) expresaba públicamente la doctrina, lugar del que tomó su nombre. Hay quien atribuye el derivado al propio Diógenes, al que también llamaban en griego* ,Θκ κγόν, 'el perro', por sus maneras muy poco elegantes; esta versión, sin embargo, está mucho menos contrastada [*N. del T.*].

Tirar a la basura los civilizados circuitos de la ley cuando no sirven más que al *stablishment* orgulloso de sus privilegios está muy bien, es tremendamente ambicioso, pero ello entraña una rara responsabilidad y una ética de Robín de los Bosques cara a cara con el contexto de la fiesta insurreccional. El rechazo de la norma dominante y de sus empecinados castradores no supone el rechazo de toda ley, sino la creación de reglas nuevas, improvisadas y efímeras incluso, intuir funcionamientos *ad hoc* que se decanten hacia códigos de conducta que incluyan prohibiciones naturales a la manera de la *Net Attitude* de los verdaderos *hackers*. Este juego de construcción tiene un nombre que suena falso, demasiado sucio para esa pretensión de nuestros representantes políticos de vivir sus tareas como la encarnación de la Ley y de toda vida en sociedad: la democracia. No la República, ese ideal-juez tan necesario incluso, sino la democracia, que es una búsqueda perpetua y que justifica la necesidad para los marginados de abolir algún día (con objeto de crear otras) leyes desfasadas o desviadas por notables embrutecidos.

Al margen de su intención de crear una sociedad alternativa como la soñaron los *hippies* y a veces lo intentaran algunos *travellers* en sus camiones, ¿qué queda de las *free parties* el lunes por la mañana en el trabajo o la noche del lunes en la cama? ¿Una música nueva? No, ciertamente no. La improvisación deja a los DJs la satisfacción de una creación sin fronteras, pero el resultado, salvo excepciones, no va más allá del marco de un terreno vago y de unas orejas de algodón. Ni revolución política ni revolución musical, sino derviches DJs de contrastados talentos y bailarines que danzan y se olvidan. ¿Es suficiente? ¿Por qué no? Hay algo de extremadamente realista en esa separación entre el mundo que se sufre cada semana y el que se elige el fin de semana. Como si la utopía sólo adquiriera sentido en los actos. Como si ya no existiera la Ideología con I mayúscula, sino la práctica lúcida de sus pequeñas ideologías domésticas en tanto se pueda y, si es necesario, construyendo un tamiz entre sus propios mundos. Que mi vida sea arte cuando pueda permitírmelo y que me sobre tiempo muerto cuando no pueda hacer otra cosa. Más vale realizar mi sueño por etapas que contentarme con soñar.

Cabe, sin embargo, preguntarse si puede haber en ello contaminación entre los mundos del sueño realizado y el de la vida sin sueños. Cuando vuelvo a la sociedad y a sus normas que yo no he elegido, o a mi familia, ¿mantengo esa postura? ¿Existe comunicación entre esos dos mundos? ¿Transmisión de valores? La cesura absoluta es imposible.

Algunos actores de esa escena aplican cierta flexibilidad a su expresión libre de los fines de semana, aceptando a veces acudir a un club. Crean lugares de paso entre nuestros dos universos: el oficial y el pirata. Ahí se mantiene, por ejemplo, el *sound system* de los Heretics a pesar de las frecuentes denuncias luego sobreseídas. Fuera de las fiestas, forman un grupo de amigos... Y el representante, el ingeniero de sonido, los ilustradores, los informáticos... se encuentran a veces en el trabajo.[19]

De lo cual puede desprenderse otra pregunta: más tarde, cuando después de seis o siete años de alegrías nocturnas, el *raver* deja las fábricas abandonadas y el libre mundo del *techno*, ¿qué subsiste de aquellos momentos de heterodoxia?

Cambiemos de territorio y observemos las madrigueras del *techno* a la francesa.

Si ha de haber comunicación entre la sociedad y el mundo de las *free parties*, ambos han de constituir forzosamente ocios privilegiados.

Cuando crean sus propios vinilos sin la menor información, burlándose de los canónes de la industria del disco y construyendo sus redes de distribución autónomas, ¿no practican los pioneros de Detroit una forma de herejía que hace vivir más radicalmente a los actores de las *free parties*?

Y los *Daft Punk* ¿no son heréticos cuando negocian con la «Virgin» un contrato autorizándoles a ocultar sus rostros y a editar experimentaciones aceleradas en sus propios sellos independientes («Roulé», «Scratché» o «Crydamoure»)? Éxitos y éxitos potenciales destinados a los clubs y a la producción en vinilo. Idéntica actitud enfrentada, cuando no rebelde, contra la SACEM:[20] en la raíz del asunto, el rechazo de Thomas Bangalter y Guy-Manuel de Homem Christo a aceptar reglas de juego que no fueran las suyas; el rechazo a plegarse a un monopolio de hecho que obligaba a los artistas a dejar administrar al monstruo SACEM TODOS sus derechos, directos o indirectos, en CUALQUIER soporte y en el mundo ENTERO.

Pero no nos engañemos: los dos guerreros estelares de Daft Punk no son ángeles de la revuelta anticapitalista. Me quedé profundamente decepcionado al saber que habían prestado su música a los infames

---

19 Consultar el artículo de Antoine Calvino en el número de *Traxx* de septiembre de 2001: «Sans foi ni loi».
20 Similar francesa de la española SGAE (Sociedad General de Autores de España) [*N. del T.*].

«NRJ Music Awards». Astutamente, obtienen sus ganancias sin ejercer ni su gusto ni su espíritu de independencia, divirtiéndose en parir canciones como antes hicieran los productores del disco *underground*, homenajeando al *house* de Chicago, se entiende. En *Discovery*, sobre todo, cultivan un universo de serie Z, entre el *rock* de los años ochenta y la locura psicodélica del P. Funk, *kitsch*, irrisorio y tremendamente accesible aun siendo ellos sus autores. Gusta o no gusta. Pero se les debe reconocer su integridad. De la misma manera que debe saludarse esa calidad rara en otros caballeros de la *french touch* que mantienen su independencia artística y económica arriesgándola a la confidencialidad de los clubs y de los círculos de melómanos extraterrestres. Así hacen Étienne de Crécy y su sello «Solid», o *Gilb'r* y su afamada casa «Versatile», que lanzó *I Cube* y descubrió en Joakim Lone a un extraordinario mutante empachado de *jazz*, de *jungle* y de música contemporánea. Dentro de un género más clásico, tampoco puede omitirse la extraordinaria longevidad de «F Communications», el sello ecléctico de Éric Morand y Laurent Garnier, en el que se cruzan Readymade, Saint Germain y A Reminiscent Drive... Garnier, el caballero blanco, siempre supo preservar su impecable moral, fiel a las referencias que lo habitan desde sus comienzos en el *Hacienda* en 1987: la selectividad de los clubs *underground*, el sentido del baile del *house* de Chicago y el minimalismo sonoro del *techno* de Detroit.

Todos tienen en común una desconfianza hacia las multinacionales del disco tanto como hacia el Estado. Todos privilegian sus guisos y los hacen vivir primero en los clubs, en sus comunidades o en circuitos de distribución paralelos. Quieren el éxito para ellos y sus artistas, pero bajo su control. Como artesanos de la música, nacidos para durar e imponer sus elecciones éticas y estéticas a los tiburones, a las grandes casas de música de las que se sirven para llegar a un público más amplio. Donde los fiesteros huyen en busca de un lugar al margen de las normas sociales, ellos actúan menos como rebeldes que como músicos honoríficos. Íntegros respecto a su comercio.

1997. Sesión de *zapping*

La filosofía del *sampling* según Future Sound of London

> Future Sound of London conserva ese lado de receptor permanente. Un ejemplo: si voy a jugar al fútbol al parque con mis colegas, puedo grabarlo todo en una cámara en numérico y utilizar los sonidos y las imágenes a continuación. Recojo sonidos e imágenes en todo momento. Todo el mundo se ha convertido hoy en una especie de *sampler* a la manera del tipo arrellanado delante de su televisor, que zapea apurando los minutos, y deja penetrar esos pequeños fragmentos de caos en su espacio cotidiano. Somos receptores, pero no somos pasivos. Puedo perder una hora mirando un programa de mierda en la tele, pero intentaré hacer algo creativo. *Idem*: si compro un disco nauseabundo por 20 dólares, procuraré extraerle todo lo que tenga de positivo. Se trata de un reciclaje permanente (...) Hay miles de *samplers* en nuestros álbumes que jamás hemos declarado a la sociedad de autores. Invertiría en ellos tal vez un día de mis estudios o de mi carrera, pero tengo mucha confianza en nuestro trabajo. Es una especie de re-evaluación de todo lo que se hizo hace algunos años, de todo lo que la sociedad y los media se han dejado y que nosotros hemos reciclado. Por eso la *sampler music* es la más eminentemente contemporánea hoy. Porque refleja con absoluta simplicidad cómo vive la gente actualmente.[21]
>
> Gary Cobain, miembro de Future Sound of London.

---

21 Entrevista realizado por Jean.Yves Leloup para la revista *Coda*.

1787-2002. Elogio de la piratería

El *sampling* como juego o como un acto artístico

1990. Un gallo invita a bailar. Una voz de profesor seducida por un guiño en las fiestas piratas: «El sonido tradicional de los veranos ingleses»... Despega un avión. Aterriza una pregunta: «¿Cómo era el cielo cuando eras joven?». Mientras suena la harmónica de *Érase una vez en el Oeste*, pinchada sin la aprobación de Ennio Morricone, Rickie Lee Jones responde con su voz de diosa, también pillada de alguna entrevista radiofónica... La cantante de *jazz* relatando la suavidad de las nubes de su Arizona infantil. Un sintetizador a lo Tangerine Dream hierve con placer en aquellas palabras repetidas sin cesar, el *groove* se completa con un fragor de percusiones. Después de este loco minuto de naturalezas evocadoras y de relieves trascendentes, The Orb lanza el estribillo de *Little Fluffy Clouds,* esqueleto de caramelo rítmico a la guitarra adulterada, robada esta vez al *Electric Counterpoint* de Steve Reich...

Entre *ambient* abigarrado, *house* sofisticado y *dub* para extenuantes orgías, *Little Fluffy Clouds* se convierte en el himno de despedida de las *raves.* Respondiendo a la pregunta de un periodista, Steve Reich descubre que ha sido pirateado por The Orb. El gran compositor de música minimalista defiende el principio del derecho de autoría. Pero en este caso no sabe qué hacer. Se lo comenta a su discográfica —«Elektra Nonesuch»— y renuncia a perseguir judicialmente a esos jóvenes bandidos que roban sin citar sus fuentes tanto en su caso como en cualquier otro: series televisivas, discos impensables... Pese al éxito que obtuvo el título de *ambient house*, Reich transige, como si reconociera

la raza de esos nuevos alquimistas, autores de una creación original a partir de una retahíla de elementos sonoros. Recuerda que también él, en los años 60 para *It's Gonna Rain* y *Come Out*, se apropió de discursos callejeros para tejer sus primeros arabescos de músicas repetitivas. Si no protesta es porque conoce la historia de la música, la suya y la de los demás...

> Es una vieja tradición de la música clásica mezclar otras obras, dice. Yo mismo he incluido recientemente a Wagner en una de las mías. Durante la Edad Media se utilizaban canciones populares como base para las misas (como *L'Homme troué* o *Mille regrets*). La diferencia es que se debía volver a tocar el préstamo con instrumentos, mientras que para los DJs resulta mucho más fácil: graban y combinan. Pero el principio sigue siendo el mismo.[22]

Olvidemos la técnica y preguntémonos por la cita sin autorización. Explorando la historia podemos alumbrar hacia 1787, en Praga, donde Mozart estrena su *Don Juan* como un *pot-pourri* —un *remix* podría decirse— de evocaciones operísticas interpretadas antes en la ciudad... Pone en escena a *Don Juan* y a *Leporello* que, como dos *disc-jockeys* (DJ) *avant la lettre*, se pasan uno a otro las canciones reuniendo obras ya existentes a modo de *divertimento*.[23] Mozart mezcla en su potaje *Una cosa rara* de Martín y Soler o un «minueto de caza tomado de la ópera de Giuseppe Sarti *Fra i due litiganti il terzo gode*». El creador cita abiertamente, interpreta y arregla su botín sin prevenir a las víctimas. Este juego participa de la creación, y nadie le pone un pleito a Mozart... Como lo hacen Bach, los hechiceros africanos, los cantantes de *blues* o nuestros bisabuelos bretones, Mozart se inspira de dos maneras: por un lado, incorpora —como si escribiera entre comillas— el tema o la canción original; por otro, mastica y digiere sus alimentos de ayer y de hoy para inventar mejor su futuro, que es tal vez el nuestro...

Entonces, ¿por qué diablos lo que era justo de Guillaume Dufey a Mozart (¡durante cinco siglos!) no puede serlo actualmente para The Orb y Futur Sound of London? Cuando en los años sesenta un compositor de música concreta une a Stravinski y a Beethoven en una sola

---

22 Extracto de una entrevista realizada para *Nova Mag* por Vincent Borel y Ariel Kyrou y accesible íntegramente en http://www.technorebelle.net

23 Extracto del libro de Peter Szendy, *Op. cit*.

y única banda magnética, el acto no suscita malestar ni supone ningún oprobio, pero la estética nada tuvo que ver en eso: ese artista sabio no obtiene ningún beneficio, y sus investigaciones son financiadas por el Estado a través de encargos o de subvenciones de un laboratorio mientras The Orb experimenta en el corazón de la jungla urbana y roba treinta segundos del sainete creativo de un autor vivo. Mozart, aclamado por sus contemporáneos, se aprovecha —como el investigador en música concreta— de un mecenas, y su audiencia se reduce a los espectadores de una noche en Praga y, después, un año más tarde, en Viena. Su mercado potencial es muy pequeño mientras que el de The Orb, grupúsculo sin príncipes ni inversores que lo sostengan, parece un inmenso océano donde pululan orcas, tiburones y marrajos para los que una obra es propiedad privada y, por lo tanto, una promesa en dólares que será en adelante la mejor apuesta: no estética, sino económica.

La grabación a gran escala (Walter Benjamin lo ha demostrado) transforma una obra rara y casi ritual en un bien accesible a todos. Siendo reproducible, el arte pierde su «aura». Pero ¿cambia este nuevo dato la esencia de la evolución artística? Durante doscientos años de intervalo siempre se mantuvo esta constante: un artista que no digiere sus influencias para superarlas y que se contenta con repetir o recitar las Tablas de la Ley, no ofrece más interés que el de un amanuense. Luego el arte de la cita no es de hoy. Según lo reaccionaria que sea la regla, ¿haría falta reservar su práctica únicamente a los artistas reconocidos como Steve Reich? No podemos seguir a Adorno en su condena pura y simple de las «músicas-fetiche», completamente devaluadas en los circuitos del mercado. En efecto, el juicio de valor resulta indispensable, y la relación con el mercado un criterio clave de apreciación, pero a condición de admitir la inexistencia de cualquier límite absoluto entre música seria y música de entretenimiento, música instituida y música salvaje, dado que literalmente ese muro ha estallado con el *free jazz*, la liberación psicodélica y la llegada a la disidencia *pop* de los retoños del arte y de las músicas contemporáneas. Para su búsqueda y para la sutil puesta en escena de sus objetos musicales de contrabando, los ilegales The Orb no se alzan hasta el nivel de exigencia intelectual de un Stockhausen, pero actúan como artistas, por esta razón Steve Reich no gritó ¡al ladrón!...

Durante mucho tiempo, a la manera de Mozart y su *Don Juan*, cualquier plagio suponía tocar un instrumento o que lo hiciera una orquesta. Luego llegaron las primeras técnicas de grabación y la posibilidad de utilizar magnetófonos de banda o platinas analógicas que propiciaron

las experiencias de Pierre Schaeffer y Pierre Henry con una puerta que chirría o un perro ladrando con el rabo entre las piernas; facilitaron igualmente los primeros matrimonios de músicas anacrónicas montadas en bucle, como el premonitorio *Canaxis* de Holger Czukay y Rolf Dammers en 1968, cuya composición reposa exclusivamente en el contraste manual (y sin permiso) de un cóctel heteróclito: «Los bucles provienen de armonías europeas, también los coros, y, sobre todo ello, se insertan voces asiáticas —explica Czucay. Sobra decir que todo eso fue compuesto en contra de todas las leyes musicales de la época. Me decían que era imposible mezclar voces orientales en el sistema armónico occidental, y que era contranatural, incompatible, que pudiera funcionar. Bien, pues yo quise probar lo contrario. Fui yo mismo el primer sorprendido del resultado, el cual funciona perfectamente».[24]

Diez años más tarde, ese género de ejercicio de manipulador pertenece todavía al orden de la investigación o, cuando menos, del delirio. En 1979 la prensa apenas se hace eco de la publicación de un álbum de Holger Czukay en solitario que, sin embargo, se convertirá para los aficionados en un objeto de culto: *Movies*, espléndido y romántico ballet de *jazz* en forma *dub* de ondas radiofónicas, de guitarras suplantadas, de *collages* alucinantes, de teclados infantiles y de improbables sonoridades arabizantes. Género enajenado en el que conectan un *dub* relajante, un coro inglés, una lima hawaiana, una bailarina del vientre extasiada, un gallo reidor, y una diva de ópera triturada. «Me divertí como un loco buscando cómo los diferentes universos tomados de películas o captados a partir de emisoras de radios podían unirse en una pieza de música como si todo eso hubiera sido concebido en conjunto desde el principio» —recuerda el antiguo bajista de Can. Dato no desdeñable: necesitó dos años para enhebrar ese asunto amoroso y humorístico. Otro disco comparable a éste apareció, con mayor difusión, a comienzo de 1981: *My Life In The Bush of Ghosts,* de Brian Eno y David Byrne, desarrolla un *funk* mutante a partir de voces y vocalizaciones de predicadores, de cantantes o de políticos árabes hurtadas a la radio. Aunque, pese a su relativo éxito, este álbum pertenece todavía al

---

24 Fragmento de la entrevista a Holger Czukay por Benoît Sabatier, «Holger Czukay, Tribalisme, électronique» en el número especial de *Art Press*, *Op. cit.*

mundo de los bricoladores geniales, desplazados del mercado, que montan y desmontan sus experiencias *pop* con el fervor de un sabio chalado con espíritu desoxidante...

Una nueva etapa se perfila en 1981 con el primer emulador que almacena sonidos y ofrece la posibilidad de reinterpretarlos con un solo toque de teclado, sobre todo cuando, tres años después, aparece el sistema MIDI (*Musical Interface for Digital Instrument*), que une sintetizadores y ordenadores, conectando instrumentos digitales y músicas o ruidos. El sonido, traducido a valores numéricos y convertido en memoria, se convierte en una materia moldeable a capricho, filtrada, mezclada, acelerada o ralentizada, destructurada de mil maneras, etc. Y, cuando el precio de estos modelos, teclados multipistas y cajas de ritmos se torna accesible, esa pequeña revolución tecnológica abre un espacio al que se precipitan los DJs de Chicago y de Londres... El simple aficionado, mero pinchadiscos, empieza a soñar músicas de baile pergeñadas en su casa... Un muro, tanto financiero como estatutario, se erguía entre él y el profesional. La barrera desaparecía, y nada más ilustrativo de ese vuelco en la situación como el éxito de *Pump Up The Volume* en 1987: un gigantesco *collage* de fragmentos de *funk* y de *pop* muy diferentes sacude las pistas de los clubs y las *raves*, invade las emisoras del movimiento *acid-house,* como «Kiss FM», y se convierte de inmediato en número 1 de las listas británicas.

Para sus *breaks* los DJs *hip-hop* «se contentaban» con mangar de los giros de los vinilos algunos segundos del *Funky Drummer* de James Brown, y nadie se mosqueaba. Aún no se hablaba de robo. Pero hay artistas que reconocen abiertamente haber incluido en su trabajo extractos de un título elevado al firmamento de las ventas; el *Pump Up The Volume* de M/A/R/R/S, reunión de un DJ —Dave Dorell— y dos hermanos conocidos con el sobrenombre de *Colourbox*, grupo que ya mezclaba *pop*, *soul*, *new wave* y sucedáneos de películas. Esto no era una sorpresa: el primer y único proceso judicial no fue incoado contra M/A/R/R/S por poetas de la melodía despechados por haber sido pirateados, sino por una tripleta de pesos pesados de la industria del éxito: Stock, Aitken y Watermann. El mismo año —un asunto mucho más fuerte— es Abba quien hace sonar las alarmas de las grandes productoras: el cuarteto sueco «consigue que se destruyan todos los ejemplares en stock de *1987-What The Fuck Is going On*, disco del grupo Justified Ancients of Mu Mu, así

como la confiscación del master. Motivo invocado: el plagio de un título —*Dancing Queen*. El 31 de diciembre los Justified Ancients of Mu Mu dinamitan el ambiente con estas declaraciones públicas: «Saludamos con este auto de fe a la gran nulidad de [la industria de] la música y proclamamos el nihilismo divino».[25]

Los Justified Ancients of Mu Mu, alias Bil Drummond y Jimi Cauty, introducen el debate en el terreno político y económico. ¿Habláis de propiedad intelectual y de integridad artística? ¡Dejad de burlaros en nuestra jeta, parecen decir, con una carcajada, a los pontífices de la música; vuestros gritos de horripilante estética no son más que taparrabos: todo eso no es más que un asunto de dinero! Al día siguiente de su auto de fe, ambos ingleses renacen de sus cenizas bajo una nueva identidad: Timelords, y disparan una canción —*Doctorin' The Tardis*— que roba con placer y mal gusto las músicas de Gary Glitter y de un folletín de la televisión británica. Concluida esta provocación, publican un manifiesto: *El manual del sample o cómo ocupar el primer lugar de las listas divirtiéndose*. Inequívocamente se introducen en la piel de KLF —Kopyright Liberation Front—, y no dejan de crear himnos para fiestas salvajes que monopolizan el firmamento de los *hit parades*...

Otoño de 1990. Los KLF dan un concierto con ocasión de una de las convenciones de los clubs de Amsterdam. Interpretan una versión de veintitrés minutos de uno de sus éxitos: *What Time Is Love*; después, de repente, desconectan todos sus aparatos y arrojan sobre la delirante multitud sus platos, *samplers*, mesa de mezclas, amplificadores y guitarras. Los organizadores, estupefactos, llaman a los seguratas para salvar el material... Drummond se interpone y se lleva un tortazo, mientras Cauty hace explotar la mesa de mezclas. El mensaje de KLF al público es muy simple: ¡samplead sin pudor a los triceratops de la industria! ¡Salid de vuestro letargo de consumidores! ¡Cread vuestros propios *happenings*, sed los actores de vuestra vida, no unos borregos! Un mensaje que va mucho más allá del ambiente pistero y tumultuoso, un acto que no hubieran rechazado ni Dadá ni la Internacional situacionista. Continuación lógica y fin provisional de la aventura: en julio de 1992 los dos instigadores de KLF anuncian la autodisolución del grupo; después se reencarnan, en diciembre de 1993, en K-Foundation, cuyo

---

25 Extracto del artículo de Vincent Tarrière «Le sampling est-il un acte de piraterie?» En *L'Annè du disque 1999* (MBC Consulting, 2000).

propósito es organizar la quema de un cheque de un millón de libras esterlinas, resultado económico de los inmensos éxitos comerciales de fuego KLF que arde ante los objetivos de las cámaras... Gainsbarre, ¿estás ahí?

En 1987, cuando Inglaterra vibra con mil locuras musicales, los dos jóvenes desconocidos de Coldcut publican un increíble *Say Kid, What Time It?*, sin duda uno de los primeros singles ingleses compuestos únicamente con *samples*... Luego dan a luz *Beats & Pieces!*, *funk* anarquista construido con un mosaico de voces y de fragmentos sónicos como si de un *collage* dadá o surrealista se tratara.... Diez años después, en su álbum *Let Us Play*, orquestan un *remix* de *Beats & Pieces!* y proponen a su público samplear sus sonidos e imágenes mediante un CD multimedia asociado al audio láser.

Arte del *sample*. Arte del vinilo. Arte del *remix*. El *sampling* es «el juego más hermoso desde la invención del *Scrabble*», afirma Matt Black de Coldcut. Juego de estética en el que cada letra o cada *Lego* es un sucedáneo sonoro, palabra en órbita o música secuestrada, extracto de película o ritmo célebre. Pero también juego de sociedad, juego de indicios contra la industria del disco y sus abogados defensores del *copyright*, derivación civilizada que describe maravillosamente Norman Cook, alias Fatboy Slim: «Desbrozo de tal modo las colecciones de discos que se empeñan en buscar el mejor *gimmick* que puedo citar la procedencia de lo que se escucha en la mayor parte de los discos actuales. Pero, de momento, aún estoy en el otro lado; son esos 'especialistas' los verdaderos enemigos. Juego con ellos al gato y el ratón y encuentro la persecución muy excitante».[26]

En Norman Cook, como en KLF, ese juego fue tan sólo el comienzo de una historia de rompecabezas libertario. Bajo el patronímico de Beats International, el *sample Dub Be Good To Me* sufre un revés en 1990 y los abogados de Clash lo cargan sobre sus espaldas, con un final de deudas más que de dudas. El juego, pues, se complica, obligando a multiplicar las estrategias. Pero Fatboy Slim no es KLF. Ejemplo perfecto de las ambigüedades de los juglares del circuito *pop*, Norman Cook apuesta en dos mesas distintas: por un lado, asume sus prácticas piratas y, por otro, recompensado a finales de 1999 con el gran premio de la academia Charles-Cros por su álbum *You've Come A Long Way, Baby*, es distribuido por ¡«Sony Music»!

---

26 Fragmento de entrevista tomada de *Libération* (5 y 6 de diciembre de 1998).

Norman Cook es, finalmente, una especie de mercenario, un inteligente corsario sin escrúpulos antes que un pirata, pues no duda en venderse a los que, por otra parte, saquea. En el siglo XVII, los *Renegados* de la República de Salé (en Túnez) rechazan la tiranía de los reyes y el Estatuto del Marinero, proletario del mar sujeto a impuestos y obligado a servir a capricho de los monarcas. Anticipan el sueño de la democracia por su desafío a las jerarquías y sus precisas utopías. La historia oficial ha juzgado a los piratas como bárbaros con barba ensangrentada y ha puesto en el mismo saco al filibustero combatiendo por su independencia y al corsario que prestaba su espada a los príncipes más generosos.[27] No existe piratería digna de semejante nombre sin un anhelo de resistencia. Por eso los cubistas y los dadaístas eran piratas, como los orfebres *ambient* de Future Sound of London, que incorporan a la llamada de Fatboy Slim una visión esencial: la necesidad casi terapéutica de apropiarse de las idioteces coetáneas, de devorar los objetos de nuestra dictadura *soft* (ya sean sonoros, musicales o audiovisuales) y desvirtuarlos.

Las actitudes desacralizadoras y de reapropiación, KLF, Coldcut, Future Sound of London y los más dotados de los arcángeles rebeldes del *sampling* hacen bailar a nuestra memoria colectiva. Bloquean nuestros televisores, nuestros ordenadores y nuestras comunicaciones electrónicas. Deciden detener la imagen. Interrumpen la marcha del tiempo, lo manipulan, repitiendo cien veces una palabra o una explosión, lo hacen girar al ralentí y luego lo dejan recomenzar. Toman una saludable distancia en una época en que los hombres parecen haber olvidado la necesidad de tomarse algo de tiempo.[28] Actuando así, estos piratas terminan por dar la bienvenida al pintor Asger Jörn, que, a finales de los cincuenta, compraba peladuras y arrojaba sobre los lienzos (de una banalidad que hace llorar) sifones y otras salvajadas artísticas. Se reencuentran con el William Burroughs de 1959, inventan al azar la técnica del *cut-up* reuniendo fragmentos dispersos de textos de periódicos. Profundizando más en la historia del arte, se encuentran sin saberlo André Grosz, Raoul Haussman y Hannah Höch en la feria Dadá de Berlín en 1921 ó, antes, frente a los tribunales acusados de «insultos a

---

27 El libro de Peter Lamborn Wilson (alias «Hakim Bey»), *Utopies pirates, Corsaires maures et Renegados*, Dagorno, 1998, es la referencia sobre este asunto.

28 Homenaje a Christophe Khihm en «Coldcut, More Beats and Pieces» del número especial de *Art Press* (*Op. cit.*)

las fuerzas armadas» tras la creación de un muñeco y de fotomontajes a partir de generales prusianos cortados, recortados, transmutados en monstruos universales...

Según la ley francesa, el que quiera samplear cualquier fragmento de una obra debe, por adelantado, solicitar autorización al autor o a los detentadores de los derechos, al editor y a todos los artistas intérpretes. No importa que su motivación sea política o comercial, interesada o desinteresada, debe pagar, ¡por adelantado, por favor! Conclusión de Negativland (grupo de música industrial agresivamente independiente), condenado por haber sampleado irónicamente y remezclado títulos de U2: «¿Cuántas de nuestras prerrogativas artísticas deberemos abandonar para poder ejercer nuestra actividad en el marco de una cultura regida por los propietarios? El arte necesita muchas veces orientarse hacia direcciones aventuradas, eso es un riesgo en democracia; pero esas orientaciones no deben, ciertamente, ser trazadas por lo que las productoras tengan a bien autorizar. Ojead el diccionario: ¡los artistas no aparecen definidos como hombres de negocios! Cuando los abogados patronales cierran a cal y canto las puertas de la experimentación a los artistas, ¿es ésta una situación saludable? ¿No es, más bien, la receta para el estancamiento cultural?»[29]

En 1989 el artista canadiense John Oswald edita un CD iconoclasta: *Plunderphonics*, en cuya funda aparece un montaje de Michael Jackson modificado por medio de un cuerpo de mujer desnuda. Distribuido gratuitamente, el álbum se compone de remixes tan sabios como originales, de músicas minuciosamente tamizadas arrojadas a los oídos del público y pertenecientes a músicos, compositores o propietarios de derechos evidentemente riquísimos: Metallica, James Brown, los Beatles, Dolly Parton, Glenn Gould, Stravinski y, por supuesto, Michael Jackson, cuyo *Bad* se muda en *Dab* no pasado por el *sampling*. Literalmente exasperados, el Bambi del *funk*, sus representantes y los esbirros de «Sony» exigen y obtienen la destrucción de ese disco no venal. ¿Es esto normal? Por el contrario, ¿no sería una necesidad crítica, un deber cívico apropiarse de esas melodías o de la publicidad del

---

29 Extracto de un artículo firmado por el grupo Negativland: «Droit de Citacion», traducido en la antología *Libres enfans du savoir numérique* (Éditions de l'Éclat, 2000), de Olivier Blondeau y Florent Latrive, y en su versión original en el sitio del grupo: http://www.negativland.com/fairuse.html

metro y de los media a los que nadie puede escapar? Las imágenes, la publicidad o incluso las obras vendidas y escuchadas millones de veces deberían pasar automáticamente del régimen del *copyright* al de «*copyleft*»...

El *copyleft* (o «izquierda de autor») es una aplicación del sofware libre al mundo del arte. El código fuente del programa es abierto, accesible a todos, cada uno puede utilizar, mejorar o desvirtuar a su gusto el software libre. De la misma manera, una creación colocada bajo *copyleft* permite al espectador convertirse en actor. Si respeta algunas reglas (como la mención explícita del artista y de la obra original) dispone de licencia plena para remezclarla, pincharla, acosarla, falsificarla, estirarla, torcerla, destorcerla, citarla, robarla, deglutirla, vomitarla e incluso dejarla como está. Más separación entre los creadores y los espectadores, entre los autores y los lectores. El público se improvisa como artista. Y los artistas se piratean los unos a los otros con toda impunidad. ¡Que el mundo se transforme en una inmensa fiesta pirata, que todos bailen, que todos creen vinilos, que todos se copien, que el DJ se confunda con el bombero, que el espectador salga al escenario y que arroje alas sobre la lana de los corderos!

Con el matiz de la cita de procedencia el sistema de *copyleft* constituiría una extensión a escala planetaria del anti-*copyright* que abrió en los años sesenta cada uno de los números de la revista de la «Internacional Situacionista»: «Todos los textos publicados en *International situationniste* pueden ser libremente reproducidos, traducidos o adaptados incluso sin citar su procedencia».

Por otra parte, desde sus comienzos, Coldcut no aplica el *copyright*, sino que practica el *copyleft* sin saberlo: «Piratas, bricoladores, invasores, Johathan Moore y Matt Black se encuentran entre los primeros que pusieron en práctica lo que ellos, por lo demás, experimentaban con la música de otros: el archivado, el acceso libre a sonidos consultables y utilizables por cualquiera».[30] En resumen, la historia de la música electrónica viene haciéndose desde hace un siglo básicamente de cosas: de *collages*, de errores y de piraterías.

---

30 Homenaje a Christophe Kihm en «Colduct, More Beats and Pieces» del número especial de *Art Press, (Op. cit.*), artículo que inspiró algunas de sus reflexiones y el cual está tomado del extracto seleccionado sobre Coldcut...

Pista ocho

El limbo de las nuevas músicas actuales

Transforman la herencia de sus mayores en un placentero burdel creativo: los contagiados de *dub*, los orfebres de la electrónica[1] y de la l*aptop music*, los poetas de la música experimental de ayer y de hoy, los virtuosos del *turntablism* y los nuevos manipuladores del *jazz* o del *hip-hop*.

1 En español en el original.

Diagnóstico clínico

¿El virus *dub*? Un contagio de larga duración

Extraño destino el del *dub*, fuente principal de las músicas electrónicas actuales a la vez que reclamo de *remix* instrumentales alimentados de efectos especiales y género enteramente *techno* treinta años después de su invención...

Cuando comienza el nuevo siglo el *dub* parece vibrar, luminoso, por todas partes y emparentarse con todos los géneros. Vive de los *remix* de Krüder and Dorfmeister en Viena, en las pistas tecnoides del DJ británico Justin Robertson, de las experimentaciones de Brunt Friedman, en las bizarrías de Luke Vibert, de los paisajes sofisticados de Bill Laswell en Nueva York, en los híbridos sintéticos de The Orb, de los Rockers Hi-Fi con Andrew Weatherall.

Desde su invención en Jamaica por King Tubby y algunos bricoladores poco conocidos, jamás el *dub* parece haber desaparecido de los universos de la música popular. Se advierten sus rasgos seminales en el *hip-hop* y el *disco*, pero también en el *krautrock*, el *new wave*, el *house* de Chicago... Lo hemos visto nutrir las asfixias de Cabaret Voltaire y correr en los dedos de Larry Levan a finales de los 70. Pero habitó espíritus más sorprendentes... *Pop* como el de XTC con *Go* + en 1978 (ofrecido con el álbum *Go 2*) y, dos años más tarde, la obra en solitario e injertada de Andy Partridge (*Take Away*)... Resueltamente *rock*, vestido de cuervo, con un maxi increíble parido en «Small Wonder Records» en 1977 y firmado por un grupo que parecería *a priori* en los antípodas de

la cultura de los *sounds systems*: Bauhaus. El fragmento se prolonga como un hilo de ritmo fascinante, deslizándose como finas piedrecillas entre los orificios de un tamiz psicodélico mientras la voz de Peter Murphy escande una gemido recordando al actor que se creía un vampiro. Uno se pregunta cómo un título como *Bela Lugosi's Dead* ha podido finalmente aparecer... Podría decirse que son los emigrantes jamaicanos los que hacen vivir el *reggae* y su mutante reducido a pura esencia de bajo y de ritmo sordo en esos paisajes ingleses.. Pero no hay jamaicanos en XTC, Bauhaus o Cabaret Voltaire. Bristol es su límite, eso se comprende, pues esta ciudad se nutrió de numerosos barcos que llegaban de Jamaica, pero ¿cómo explicar la cultura *dub* de Colonia o de la Viena austríaca? ¿Un estado de espíritu? ¿Un virus capaz de transformarse en múltiples versiones a la medida de sus víctimas? En suma, ¿el arquetipo mismo de un virus de músicas electrónicas, una especie de primo musical con los soportes humanos de un virus informático?

Volvamos a 1973, en Jamaica. Aparecen los primeros álbumes de *dub*. King Tubby es el alma del «Blackboard jungle dub» de los Upsetters de Lee (*Scratch*) Perry. Productores y músicos llaman a su puerta para que toque con su varita mágica sus rodajas de vinilo. Pequeña revolución: King Tubby, el técnico, se convierte en protagonista sobre el escenario de los protagonistas a los que sirve, destructura y reestructura voces y composiciones. Aparecen entonces álbumes enteramente consagrados al manipulador de sonidos: King Tubby Prophecy Of Dub, King Tubby Meets Rockers Uptown, Rockers Meets King Tubby In A Firehouse, etc. En el medio transnacional de los aventureros del sonido, ya sean DJs, productores, ingenieros de sonido o músicos, ese salto de altura no pasa desapercibido. A partir de mitad de los 70 la epidemia *dub* gana, clavijas tras potenciómetros, a los grandes inventores del planeta *underground*, incluso a los que agitan el *krautrock* en Alemania, fundan la música industrial en Inglaterra o sacuden el *hip-hop* y el *disco* en Nueva York.

El *dub* se parece de alguna forma a la actitud *punk* aplicada al arte del estudio: primero se reduce la canción a su esqueleto de bajo y batería; después se difumina y se licua con efectos alquímicos. Una lección de simplicidad que los productores a la cabeza de la experimentación saborean tras los excesos rápidamente repudiados de la música progresiva.

El *dub* dispone de otra cualidad subrayable para los manipuladores occidentales: funde los extremos que todas las músicas actuales buscan fusionar: la máquina y la naturaleza, al artificio del estudio y el sudor corporal, la magia atea de las mesas de mezclas y el misticismo de los brujos jamaicanos. Cerrad los ojos. Olvidad los géneros musicales y regresad por un instante a las primeras páginas de este libro: desde *Oraison* hasta *Ionisation*, Olivier Messiaen y Edgar Varèse, iniciadores y poetas de la música electrónica, ¿no fusionaron también esos extremos opuestos que no tenían sentido más que unidos uno a otro: el gusto por las máquinas y una espiritualidad exacerbada, las ondas Martenot y el alquimista Paracelso? Y Derrick May ¿podría explicar de otra manera el *techno* de Detroit?

Lee *Scratch* Perry es un puro ejemplo de esa fusión improbable. Cuenta que se sintió muy pronto atrapado por el *dub*, mientras cincelaba en una cantera sobre el río Negril: tenía que arrojar piedras al agua y, al cabo de unos minutos, piedra tras piedra, como las cadencias de una tormenta, el ritmo se apoderó de él y tuvo una revelación...La lluvia que cae, los lloros de un bebé o una moto que arranca con el corazón de sus trituraciones sonoras, cuentan la historia del ritmo primigenio alimentado por mil poluciones. Como Derrick May más tarde. Sus más pequeños gestos están impregnados de esa mezcla de polvo y tecnología, de inspiración mística. En su «Black Ark Studio», creado en 1974, Perry limpiaba los cabezales de los *cassettes* con una camiseta sucia y echaba humo de ganja en las bandas magnéticas incluso cuando estaban girando... con el fin de asegurarse de que la música que estaba grabando tendría esa cualidad insólita y mágica que caracterizaba sus *dubs*.

Para los Blancos del *underground* y de las músicas electrónicas nacientes, el *dub* es un brebaje de esencia natural para incorporar a los *beats* y en los *bleeps*; barbarismo para modificar los hábitos, bromear con el sonido y domesticar a base de amor selvático las nuevas mecánicas musicales. Se convierte en el único cimiento, en el lazo metafísico, en la pipa de la paz entre músicas que hubieran debido ignorarse y que, así, en cambio, van poco a poco encontrándose...

Cuando en 1974, en *Soon Over Babaluma*, los proféticos Can en Colonia incorporan un descuidado *reggae* a un título *rock* tratado con glu-glús sonoros por Holger Czukay (precoz seguidor de Lee (*Scratch*) Perry), ¿que hacen sino *dub* inconsciente? ¿Y Conny Plank, ingeniero de sonido de Kraftwerk hasta *Autobahn*, pero también de Neu!, de *Cluster* y de los álbumes en solitario de Holger Czukay? Las experimentaciones

que llevan su sello en esos *krautrocks* reúnen, sin que él las hubiera verificado, las del *dub* jamaicano. Y cuando descubre las primeras hostias de vinilo *dub* correctamente distribuidas en Europa, cae en la cuenta como si acabara de nacer. Prueba de ello es el *Rastakraut Pasta* —aún no frotado con hierba mágica — que firma junto a Moebius en 1979. A través de este productor se encuentran por fin Kraftwerk y King Tubby... Y, a finales de los 70, Conny Plank se erige en mentor de los hijos industriales y experimentales de la *new wave* alemana, DAF (*Deutsch Amerikanische Freundschaft*) entre ellos. En 1981, con *Alles is gut*, *DAF* cultiva una rítmica de bajo y batería de martillo pilón, primaria, bestial, desprovista de todo lo que no es electrónico. El virus *dub* ha cambiado, pero todavía hace estragos en su búsqueda del fragmento reducido a su esqueleto rítmico. Hasta los años noventa, en que Robert Görl (ex-DAF) da vida al sello de *techno* radical «Disko B»...

El *dub* es un virus maligno, una biobestezuela que se adapta a todos los géneros musicales y a todas las máquinas en busca de humanidad. Invade el cuerpo y el alma de Conny Plank, primero sin saberlo y, luego, con toda impunidad hasta sus últimas producciones, como el electro *hip-hop* de Whodini en 1984.

Con Adrian Sherwood y su sello «On U Sound», el virus muta en *reggae*, *punk* y música industrial antes de encontrar una salida natural a finales del decenio en el dislocado *house* de Gary Clail.

Jah Wobble es otro destacable infectado: inocula a Johnny Rotten desde finales de la década de 1970 y, con su grupo PIL, sacan en 1979 una *Metal Box* antológica a la que responde, veinte años más tarde, la *Metal Box* de Metalheadz, compilación *drum'n bass* del sello de Goldie. El artefacto de PIL se compone de una caja de metal en formato de 33 revoluciones. En su interior, tres maxis separados por una hoja de papel. Ninguna información. Ni siquiera el nombre de la casa de discos. Tampoco un título. Sólo PIL... Y música, Música extática. Repetitiva. Un mutante del *dub* y del *punk*, un *techno* sin *techno*, atravesada por el bajo obsesivo y los gemidos de ultratumba del diablillo fugado de Sex Pistols. Y Johnny Rotten habla en la radio escuchado por momias entre las que se encuentra Andy Weatherall: «Comencé a escuchar *dub* cuando tenía catorce o quince años, en los comienzos del *punk* —recuerda Weatherall. Johnny Rotten decía que era *cool* escuchar *reggae*, y me puse a ello».[2]

---

2 Cita tomada de una entrevista de Jean-Yves Leloup realizada en septiembre de 1996 para Radio FG y la Virgin Megaweb. Accesible en http://www.technorebelle.net

A finales de la década de 1980 Weatherall insufla el sonido y el espíritu místico del *dub* a grupos *rock* como los Primal Scream de Manchester. Coge una de sus canciones —al estilo de *Sympathy For The Devil* de los Rolling Stones—, la sumerge en un baño de barro y de ecos, de bajos purgantes y de reverberaciones sonoras y crea uno de los himnos de las *raves*: *Loaded*. En el álbum *Screamadelica,* que sale un poco más tarde, en 1991, el muy psicodélico *Loaded* va acompañado de *Higher Than The Sun*, subtitulado «Sinfonía *dub* en dos partes»..., con Jah Wobble al bajo. Sí, el mismo Jah Wobble que tocaba en 1983 con *Snake Charmer* junto al indomable Holger Czukay y el productor de *house* y de *disco* François Kervorkian... Todo se mezcla: Andy Weatherall, DJ a la vez que músico, productor y reputado remixador como Kervorkian, reivindica una ética única, prefiriendo los clubs *underground* y los saraos con buenos aficionados antes que las *fiestas* del *post-acid-house* adornadas de figuras entre *rock* y *techno* como Prodigy o Underworld. Un purista que se considera un rebelde y no un *entertainer*, autor de una obra maestra de *dub* cruzado con *techno* bajo el pseudónimo de Sabres of Paradise: *Haunted Dancehall*...

Cuando se le pregunta hasta qué punto se siente próximo al *dub* y a su manejo en estudio como un instrumento enteramente a parte, el inglés Weatherall responde: «Me resulta muy cercano, desde luego, pero precisemos que el *dub* fue una de las primeras formas populares en experimentar eso mismo. Me gusta la gente como Phil Spector o Joe Meek, que exploraron las posibilidades del trabajo en estudio antes del *dub*. Fueron iniciadores que debieron construir sus propias máquinas, experimentar e inventar nuevos sonidos que a continuación incorporaron a las máquinas modernas. Eso es lo que me gusta de esas personas: consiguieron crear sus propios ruidos y nadie antes los había podido escuchar. Si tenían un sonido en la cabeza, debían inventarlo por sí mismos, y no dirigirse al almacén más cercano para comprar una nueva máquina».[3]

Stefan Betke, alias *Pole*, habla de su música como «una especie de *dub* sin *beat*». Late como un corazón, hipnótico y carrasposo como un viejo vinilo rallado, mientras la radio se pierde en interferencias lejanas. Se tiene la impresión de estar ante algo imperfecto, de una suciedad

---

3 Cita extraída de una entrevista de Jean-Yves Leloup realizada en septiembre de 1996 para Radio FG y la Virgin Megaweb. Accesible en http://www.technorebelle.net

forzosamente analógica. Sin embargo, los títulos de Pole, articulados sobre una línea de bajo que evoluciona lentamente, simple y casi vacía, están grabados en modo numérico. En ordenador, expresión de un objeto al cual esa cosa debe su nombre: «un día —cuenta Betke—, me entregó un amigo un filtro «Waldorf Pole». Se me cayó al suelo y se rompió. Lo cogí y me di cuenta de que hacía ruidos extraños, chasquidos que me gustaron y que se convirtieron en la firma *Pole*; todo por una caída».[4]

El *dub* surgió por casualidad, en un *sound system* de Jamaica. El *dub* de *Pole* surgió también al azar, en Colonia o en Berlín.

El *dub* es un virus subversivo. Casa mejor con los rebeldes anti capitalistas que con los borregos consumistas. Más extremado aún que Mad Mike, Maurizio no se exhibe y rehúsa toda clase de entrevistas. A los humanos que intentan escuchar sus pasos, sólo les deja vinilos raros y los CDs compilatorios de su sello: «Basic Channel». Fundas de hierro como la *Metal Box* de PIL. Sin ninguna información. NADA. Música entre el *dub* de Jamaica y el *techno* de Detroit pasada por una lavadora profunda y espiritual. Durante mucho tiempo se creyó que Maurizio era Mauritz von Oswald. Alguien encontró sus huellas en un grupo *new wave* —Palais Schaumbourg— siguiendo los discos entre música industrial y *pop* electrónico de algunos protegidos de Conny Plank como Der Plan o los DAF de la primera cosecha... Pero hoy se tiende a considerar a Maurizio como una entidad formada por Mauritz von Oswald y Mark Ernestus. Tanto peor. O tanto mejor. En el fondo, ¿qué importa? El *dub* del Blanco Maurizio no tiene los mismos toques que el del Negro King Tubby. Tiene el mismo cuerpo, transportado hacia todas las exploraciones sonoras y destructurando el diálogo estrofas/estribillo como lo tiene el *jazz* en otros espacios. Color *black*. *Black Power* todavía.

---

4 Conversaciones recogidas en un artículo sobre Pole accesible en el sitio Cognition, en la dirección *http://www.techno.ca/cognition/pole.htm...*

1975-1998. Paralelo artístico

De Brian Eno a Photeck: pintar la música antes que escribirla

Cuando se le pregunta si se considera un compositor, Brian Eno se desliza por un vacío muy contemporáneo. Si responde sí, el orfebre que imaginó la música *ambient*, con *Discreet Music* en 1975 y *Music For Airport* tres años después, añade: «en un único sentido», y, luego precisa: «Estudié pintura durante cinco años, jamás fui al Conservatorio, ni siquiera sé escribir música. Trabajo siempre directamente sobre la banda magnética. Me veo más como un pintor que ha de utilizar los sonidos como si fueran colores. Un pintor no escribe partituras: 'Quiero un magenta en la esquina inferior izquierda, luego un azul y un naranja en el centro, etc.' Un pintor no entrega eso a nadie para que lo pinten por él: lo pinta él».[5]

Joven prodigio del *drum'n bass* inglés que sedujo a los aventureros del *jazz* y de las nuevas músicas, Photeck no había nacido cuando Eno firmaba *Discreet Music*. Cuando se le interroga sobre los extraños y complejos paisajes de su música, habla de «sentido del espacio y de la temporalidad» o, incluso, de «experimentación sonora» mediante un nuevo ensamblaje de sonidos y de «elementos que pueden parecer molestos en otras músicas». «Creo en el instinto, pues, evidentemente, NO TOCO ningún instrumento. Se trata más de una cuestión de montaje sonoro que de composición. La única división verdadera que

---

5 Resumen de entrevista tomada de un encuentro realizado en 1984 por Dominique Guillerm y publicada en un excelente informe de *Claviers Magazine* dedicado a Brian Eno.

puede existir entre diferentes estilos de música es la que separa a los músicos clásicos —que han aprendido solfeo y a tocar un instrumento— y los otros, es decir, yo y la nueva generación electrónica».[6]

---

6 Véase la entrevista completa de *Photeck* realizada por Jean-Yves Leloup para la Virgin Megaweb (*http://www.technorebelle.net*).

1921-2002. Capítulo *nerd*

De la «electrónica»[7] al «Laptop»: música rebelde, ¿dónde estás?

¿Qué tienen en común un pimentero, un bote de mermelada, un palo de golf, un paquete de patatas fritas, una botella de vino, un salero, un ataque de tos, un *walkman*, una tostadora, un aparato de radio, una rosa y un rallador de queso? Pues son algunos de los instrumentos de Wishmountain, alias *Herbert*.

Herbert creó la música turbulenta y sintética con lo banal cotidiano, como Kurt Schwitters hacía arte espiritual y dadá con «cada billete de tranvía usado, cada sobre, papel de estraza, colilla de cigarro, suela de zapato agujereada, con cada cinta, alambre, pluma o paño de cocina, en suma, con todo lo que se tiraba».[8]

Tres generaciones separan a Schwitters de Herbert. Y una máquina: el ordenador, esa cosa devoradora y sin alma que acepta invitar a su mesa numérica tostadoras y cepillos de dientes, ruidos de juguetes y suspiros de pingüinos para transformarlos en hazañas rítmicas, disonantes y estribillos.

Se podría decir que nada serio puede asociar a los pioneros del Dadá con los hijos de la máquina, a los primeros que traicionaron al arte burgués con los jóvenes iluminados del *Laptop* (ordenador portátil).

---

7 En español en el original.

8 Citas tomadas del apasionante libro de Philippe Sers *Totalitarisme et Avant-gardes* (L'Âne D'Or/Les Belles Lettres, 2001).

Nada, excepto mi convicción de que la semilla Dadá sólo puede germinar en tierras de paradoja, salvajes, inauditas y en ruptura con el mercado... ¡Qué importa si esos campos de libertad sin concesiones al dios Dinero se pueblan de saxofones de jardín, de podadoras de vinilos o de bricoladores de flores informáticas!

Esa raíz procedente de las vanguardias la veo desarrollarse en el arte bruto de los californianos Matmos. Para tejer su álbum, impreso en 2001 (*A Chance To Cut Is A Chance To Cure*), estos magos de un balón desinflándose y de un estómago vacío piratearon los sonidos en un centro quirúrgico; colocaron su grabadora entre la liposucción y la depilación láser, la lección de fonética y la jaula del ratón Félix, los escalpelos mecánicos y los cuerpos destructurados... Resultado: música concreta que merece tal apelación, Pierre Schaeffer orgánico y (casi) arrebatado.

Esa fibra en el límite de la rebelión estética, de la abstracción de un Kandinsky y del arte de los ruidos vive igualmente en ese otro CD, ahí, colocado justo delante de mí. Examinemos su funda: Sin título. Sin nombre visible. Sólo una columna de cifras y de indicaciones abstrusas. Semejante a un muro blanco grafiteado con signos cabalísticos, adornado apenas con cuadrados azules y verdes dispuestos como volúmenes paralelos. Ahora, escuchemos. Música minimal, honda, inmaterial, pero cuyas ínfimas y fluidas variaciones sonoras seducen lentamente a las neuronas y las hacen deslizarse dentro de un sueño transparente. Un juego de ausencias. Ondas, vacíos eléctricos y eclécticos silencios, como para alcanzar un ultramundo. Volvamos al objeto. Aquí está, sobre el metal del CD se observa una indicación en pequeños caracteres: «Snd/mp92»... Por otro lado, en el plástico que envuelve el CD (círculo desnudo y blanco, salvo un cubo naranja), descubro el nombre del sello discográfico, conocido por ser tan beligerantemente independiente como experimental: «Mille Plateaux» (en clara referencia al libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari), y también leo la dirección de su sitio Web. No hay más que un dato —alejado de los convencionalismo mercantiles, de los *hit-parades* y de la las sopas sedimentadas —por el que (no sin esfuerzo) se revela, sólo en parte, el misterio de «Snd», microsello a la vez que dúo de Sheffield que compone a partir de sistemas de interconexiones visuales susceptibles de generar los sonidos y las harmonías.

Sigamos la Red. O, mejor, el rizoma. Tecleemos «Snd» en un buscador. Curiosamente, «Snd» es también el nombre de un CD de Microstoria, opúsculo precursor de las formas electrónicas puras y desmañadas editado

por «Thrill Jockey» en Gran Bretaña y... «Mille Plateaux» en Alemania. Bajo Microstoria se oculta Oval, cuyo verdadero pseudónimo es Markus Popp, y que no tiene de *pop* más que el nombre: tanto parece cultivar su estética sin florituras, su posición al margen del sistema y su visceral rebelión frente a toda contraprestación mercantilista. Ello caracteriza tanto a Oval como al dúo Snd: ni publicidad ni información; sólo música, nada más, y los enlaces y afinidades de la Red para contaminar a los melómanos escudriñadores en busca de respiraciones sintéticas.

Snd y Oval son hijos de Dadá. Como Scanner, joven aislado que construye sus músicas minimales y sofisticadas a partir de ondas de radio, de conversaciones telefónicas arrebatadas al cielo y a veces de voces de dadaístas como Duchamp y... Schwitters. En 1921 Kurt Schwitters salmodiaba en los salones y sobre los más brillantes o masoquistas escenarios su *Ur Lauten Sonate*, canto reducido a onomatopeyas de simples letras. Y los más radicales de los manipuladores electrónicos se han inspirado desde entonces en él.

Snd, Oval, Scanner e incluso Autechre juegan con el azar como antes lo hiciera John Cage. Reivindican una pobreza total de medios y viven sus armonías extraterrestres como eremitas, al margen del mercado, aun estando conectados a nuestras invisibles tuberías telemáticas...

¿Cómo no asociar, una vez más, su evolución a la de la estética de un Kurt Schwitters? Padre del arte pobre, rechazado a menudo por sus coetáneos, se divertía con sus materiales de desecho desafiando así las convenciones sociales y las mentiras del progreso materialista...

Sin duda es mi obsesión, pero el ordenador de Scanner y de sus semejantes en discreción musical, su disco duro alimentado con desperdicios de lo cotidiano y de trozos de Red mundial, no es el equivalente numérico de la *Columna* de Schwitters, del *Merzbau* del poeta: ¿«Una inmensa escultura de yeso, completamente abstracta y que ocupaba una habitación de su apartamento, que se extendía hasta el piso superior»? «Guardaba en sus cavidades elementos pertenecientes a una cita privada, a un acontecimiento, a un recuerdo en particular (...) Cada cavidad estaba ocupada por una especie de desecho-reliquia: un trozo de cordón, una colilla de cigarrillo, una pluma rota, un trozo de corbata de Doesburg, un lápiz de dibujo de Mies, un mechón del cabello de Richter, etc. La columna crecía ocultando las antiguas cavernas ya inalcanzables debido a la progresión de

la escultura. Sus *collages*, sus cuadros-construcción se asentaban en el principio de proliferación, en el que también se fundaba su actividad poética, tipográfica e incluso escenográfica»[9].

Las cavernas son hoy virtuales y los «desechos-reliquia» se transforman en ficheros, *samples*, mensajes o simulaciones informáticas de una vida de ruidos y de muy reales perturbaciones de ondas.

Los Schwitters de las músicas electrónicas actuales no se preocupan en absoluto de los derechos de autor; se creen hombres bisagra, eternos descansillos, piratas de una ética vigorosa que se dejan piratear con la elegancia con que ellos mismos piratean. Sueñan quizá con tocar el cielo con las manos, pero saben que ese camino es consustancial a la desaparición tanto de su ego como de sus obras. Sí, como ideal prefieren el *copyleft* antes que el *copyright*, un robo respetuoso; reconocimiento y fuerza espiritual antes que una adulación que supusiera un compromiso, creación de hermosas bazofias o un alambre de espino atando las cuestiones relativas a su autoría. En cuanto a las reglas, no aceptan más que las suyas o las de sus redes de constructores de maravillas. Pero ojo con las heterodoxias: construir un *Merzbau* electrónico no está al alcance del primer bricolador que llega... Crear sin preocuparse por la rentabilidad supone a veces sacrificios, una doble vida, por ejemplo, o una manera de ascesis lúdica. En fin, que al talento y a la integridad de esa elección conviene añadir la paradoja del desafío electrónico. Lo útil debe ser olvidado, incluso y, sobre todo, por los malabaristas del ordenado portátil y del verdadero falso movimiento del *Laptop Music*. Preguntad a Kurt Ralske por el material que utiliza: cuando haya colocado sus guitarras en los correspondientes soportes, os hablará primero del sistema Max/MSP (modelo de este género creado a finales de los 80 en el IRCAM), luego precisará con una sonrisa: «pero, ante todo, papel y lápiz, yeso, algunas cuchillas de afeitar, dos o tres cabos de hilo bramante, chocolate, sin olvidar algunos magníficos e irrevocables errores»[10].

De lo que hablo, en el fondo, es de la intuitiva declinación de la música contemporánea, de su prima lejana llegada de otro planeta que me parece —quizá equivocadamente— mucho más viva y dinámica

---

9 Citas extraídas del apasionante libro de Philippe Sers *Totalitarisme et Avant-gardes*, L'Âne d'or/Les Belles Lettres, 2001.

10 Entrevista tomada de un artículo sobre la *Laptop Music* escrito por Jean-Yves Leloup para la revista *Crash* y en el que nos hemos inspirado exhaustivamente.

que sus sabias formas y amorfismos. Tengo en la cabeza esas figuras electrónicas, esas construcciones sutiles, complejas y con gusto minimales que se han escapado de la pista de baile para instalarse en el sofá de nuestro salón: escúchese con o sin cascos *hi-fi,* según el grado de intensidad de las ondas melódicas y la sensibilidad de los vecinos.

A caballo de los años 80 y 90 nace ese género que se llamará *electrónica*[11] o, más significativamente aún, *intelligent techno*. Se mezcla con la ola del ambiente *house* que conduce hacia el final de las *raves*, de madrugada, cuando la energía del baile se muda en maduro sueño y cuando las agitaciones de 808 State dejan sitio a las circunvoluciones de The Orb. El álbum en extremo avanzado aparecido en 1990: el muy afamado *Chill Out* de KLF, su pastiche *Atom Heart Mother* y sus lentas digresiones de *folk* sedante y suavemente repetitivo.

Un sello aparecido en Sheffield, ciudad siderúrgica donde las haya, sale a la palestra: «Warp». Entre sus primeros *maxis*, en los albores del decenio, se descubren títulos de *Sweet Exorcist*, pseudónimo tras el que se oculta Richard H. Kirk, iniciador de la música industrial y de su mutante y bullidor *techno-pop* con *Cabaret Voltaire*, grupo homónimo del símbolo Dadá del que es el alma pensante y activa. A principios de 1991 «Warp» todavía navega entre una música de ambiente y los recuerdos físicos o metafísicos de las pistas de baile. Como testimonio, una compilación con el simbólico título relativo a ese tránsito proteiforme, memorándum de su primer año: *Pioneers Of The Hypnotic Groove*. A esta mezcla disruptiva de *disco* mutante y de *jazz* festivo, de *soul* alocado y de experimentaciones *house*, le sigue una primera pieza maestra: el álbum *Frequencies* de *LFO* (esto es, *Low Frequency Oscillation*). Sobre un fondo de hiperbajos, de melodías limpias, de laberintos puramente electrónicos y de un romanticismo inspirado en los pioneros de Detroit, «Warp» pasa, a través de esos herederos de las *raves* y de *Kraftwerk*, a una nueva etapa. Pero el sello inglés ejecuta el paso final al margen de la escena *dance* en 1992 con una segunda compilación: *(Artificial Intelligence)*, subtítulo que parece resumir su identidad por fin asumida: *Electronic Listening Music from Warp*. Bajo la autoridad informal del doctor Alex Paterson, de The Orb —figura de la música *ambient*—, y de Ritchie Hawtin —padrino del *techno-soul* de Detroit con el nombre de Up!—, se deleita con dos magníficas abstracciones de Sean Booth y de

[11] En español en el original.

Rob Brown (miembros de Autechre*)*, que tienen, a la sazón, diecinueve y veintiún años y, sobre todo, con un fabuloso laberinto musical (*Polygon Window*) cuyo artífice es un muchacho de diecisiete años: The Dice Man...

Algunos meses después, *The Dice Man* saca su primer CD en «Warp». Pero, en adelante, ya no se llamará *The Dice Man*, sino *Polygon Window*, tomando así, para la ocasión, el nombre del fragmento que había cedido para la compilación. Un raro bribón con un CD de locura repartida entre repostería de diseño y distintivas granadas, un genio de las máquinas, no todavía a la altura e imprevisibilidad en que se convertirá tras su máscara, el más célebre y mágico símbolo de ese *techno* para oyentes escogidos, admirado por los resentidos de la música *pop* y cortejado por compositores como Philip Glass: *Aphex Twin*...

En torno a «Warp» y a toda una letanía de sellos independientes de vida variable como «Rephlex» (fundado por Aphex Twin), aparece en Europa una curiosa contracultura... Sus retoños desconocen la ley del libre mercado y crean sus propias redes en vez de oponerse frontalmente a los grandes mercaderes del ocio. Se dice que han crecido con una consola de juegos y un ordenador como principales compañeros de aventura. Y no es casualidad que los dos histriones de The Black Dog, alias IAO *(Artificial Intelligence)*, se proclamen a partir de 1992 (!) paganos del país de «Cyberia», cuya actividad fetiche será el *hacking* informático...

Permaneciendo como marcas modestas, sellos como «Clear», «Lo Recording», «Rephlex» o «Warp» en Inglaterra; «Soma» y «Skam» en Escocia; y muy pronto «Mego» o «Mille Plateaux» en Austria y Alemania, funcionan como comunidades libres o familias a la manera de afinidades electivas. Firman uno o dos álbumes, con o sin contrato formal. Pasan los días (y, a veces, las noches), junto a sus iluminados hermanos, en casa de los unos o de los otros o en los locales de la casa discográfica. Entran y salen con absoluta libertad. Nada de propuestas revolucionarias, sólo el placer de la marginalidad asumida por todos ellos y una filosofía de la evidencia que Grant Claridge, de «Rephlex», resume magníficamente: «Cuando recibimos una cassette, lo que se busca es sentir que se trata de una sorpresa del tipo: '¡¿Pero qué es ese chisme?!'... El sentido de lo desconocido, esa propensión a traspasar los límites tradicionales de los géneros musicales es lo que nos interesa».[12]

---

12 Entrevista completa de Jean-Yves Leloup, antes en el sitio Virgin Megaweb; ahora, accesible tecleando http://www.technorebelle.net

Gemidos bajo perturbaciones sonoras. Sonoridades acústicas envueltas en memorias numéricas. Paisajes de sonidos henchidos de píxeles enloquecidos. Estamos otra vez en el jardín *Laptop Music*, en 2001, en casa de los hechiceros austríacos del sello «Mego». *Endless Summer*, de Christian Fennesz, intriga, engancha los tímpanos y con un único impulso acaricia el cráneo con sus melancolías experimentales concebidas en un ordenador de sistemas vitaminados. Luego, al séptimo placer del álbum, ya no te tienes en pie: el CD tartamudea, como ese láser mal embocado en el surco que debiste haber tirado a la basura. Ves la cifras desfilar: ¡muy bien! Entonces, escuchas. Atentamente. Y compruebas que bajo ese tartamudeo de olas eléctricas se revela una melodía reducida a su esencia, un estribillo de forma desconocida y finalmente seductor. La oreja ha enrojecido de tanto éxtasis, y esa imagen de un camino no murado se perfila sin la violencia que se presta a la experimentación y a las músicas llamadas *underground*.

Otro ejemplo destacado: «Caipirinha». Originalmente se trata de un cóctel de América latina, afrutado bajo la lengua antes de estallar en mil suavidades de alcohol entre la garganta y el paladar. Por definición, la música experimental no se fija ningún límite en cuanto a sabor o grado de ebriedad. Y sus sellos tampoco. Iara Lee, piloto de «Caipirinha», joven cineasta de origen coreano, nacido en Brasil y residente en Nueva York, edita tanto vídeos como músicas heterodoxas y no se priva de publicar un libro dedicado a la historia de las músicas electrónicas acompañando a una película y a dos álbumes recopilatorios reagrupados bajo el título de *Modulations*. En su catálogo se codean el precursor Pierre Schaeffer y el joven *intello* de los platos DJ Spooky, músicos inspirados en la arquitectura como Óscar Niemeyer y el arcángel adolescente de los ruidos contemporáneos *Datach'I*, el pensador y maestro caótico de las nuevas músicas David Toop y el joven autor de una *Narcoleptic Symphony*, Unit, quien funda sus veladuras suaves y delicadamente fascinantes en los golpetazos mutantes de irreales martillos pilones...

Este proceso experimental, que nunca olvida saludar a sus precursores, ¿no hace de los artistas jóvenes del sello «Caipirinha», de los Scanner y de los Christian Fennesz de la electrónica[13] contemporánea los actores de una nueva vanguardia artística?

---

[13] En español en el original.

«Tengo un problema con el término vanguardia —me responde Iara Lee. No es por mostrar un prejuicio turbulento y sin concesiones frente al venero musical, ni por buscar sin descanso la forma de explorar nuevos territorios por lo que poseemos esta voluntad de estar en vanguardia y al margen de las normas a cualquier precio, como la noción de vanguardia haría suponer...

—Hablemos entonces de *underground*...

—¡Sí, hablemos! Yo trabajo para que esa parte obscura y sumergida del arte llegue a ser más conocida y pueda alcanzar cierta resonancia.

—¿El *underground* que avanza hacia el *overground*?

—Sí, en cierto modo, pues mis amigos piensan que al *underground* le queda hoy un nanosegundo, el que le falta para pasar a ser de dominio público. Los buitres de la cultura son omnipresentes y en el campo de la cultura todo penetra a una velocidad de vértigo. Todo se acelera para encajar mejor en el orden. Las cosas ya no tienen tiempo de existir por ellas mismas.

—Las vanguardias históricas, desde el movimiento Dadá al surrealismo, pasando por la Internacional situacionista, se adelantaban a la sociedad para burlarse de la burguesía y facilitarnos un pensamiento más avanzado. ¿No cree usted que hoy, por contra, es necesario ir más despacio para dar tiempo al pensamiento y al arte?

—¡Exactamente! Comportarse hoy como una persona sensata es casi un acto de locura. Si satisfaces tus gustos y convicciones, se te toma en seguida por un *freak*, cuando es en realidad el mundo el que está atacado de locura. Tengo yo la impresión de estar con los pies en el suelo, me siento más un herético que un representante de cualquier vanguardia que combatiera contra las corrientes dominantes».[14]

---

14 Entrevista completa realizada por este menda; antes en el sitio Virgin Megaweb; ahora, accesible tecleando http://www.technorebelle.net

1967-2002. Estribillos del futuro

Bebidas y resacas de la música experimental

París, 5 de febrero de 2002. Me encuentro sentado a la mesa de un café, frente al venerable Centro «Pompidou». Converso con dos personajes que vienen de otro mundo muy diferente al mío: el IRCAM, *Institut de recherche et coordination acoustique/musique*, fundado a finales de 1969 por Pierre Boulez e inaugurado, para su puesta en órbita definitiva al pie del Museo de Arte Moderno, en 1977. Un planeta prohibido que veo en mis pesadillas semejante a un hospital cuyo objetivo sería auscultar a la música, orearla para que no se agite, escrupulosamente limpia de todo rasgo de pulsación sexual, preparada, en fin, para su análisis científico. Vincent Puig es su director de evaluación. Junto a él, Jean-Baptiste Barrière, que fue el director pedagógico hace algunos años, antes de abandonar su gestión para liberar su cuerpo y su alma trabajando como compositor inspirado en partituras musicales y en las artes escenográficas o las puramente virtuales.

Un detalle me empujó a concertar esta cita, después de arrojar a la mazmorra mis prejuicios de aficionado a las músicas anarquistas: Max-MSP, sistema de «cálculo y de tratamiento del sonido en tiempo real» concebido en 1988 en el IRCAM por Miller Puckette. Esta caja de herramientas numérica, desarrollada y comercializada desde entonces, se convirtió en el primer instrumento de exploración, de parasitarismo y de digresiones sonoras de los irrespetuosos duendecillos del *Laptop Music*, que la hicieron circular en versión oficial o, más probablemente, craqueada y adaptada a sus fines... ¿No sería el Max-MSP el eslabón perdido entre los universos científicos del IRCAM y los mundos marginales del *techno* sofisticado?

> Es cierto que las herramientas son las mismas —dice Vincent Puig—, pero la manera de servirse de ellas es, creo yo, diferente. Los compositores que trabajan en el IRCAM tienen un gusto, una formación, y disponen de profesores que les empujan a analizarlo todo, a descortezarlo todo en ese tipo de aplicaciones. Su obsesión es que el trabajo esté gobernado por esos instrumentos nuevos. Rechazan cualquier forma preestablecida, quieren utilizar esas herramientas de manera orgánica, hasta la más mínima sinuosidad. Así, con la ayuda de un asistente musical (figura esencial que domina a la perfección la tecnología y que desempeña en el IRCAM una función y competencias análogas a las del ingeniero y a las del compositor), descomponen el *hardware*, lo desmontan, lo vuelven a montar de otra forma...
>
> Los compositores del IRCAM cultivan una actitud que podría calificarse de vanguardia: lo cuestiono todo, debo repensarlo, reinventarlo todo; hago, así, tabla rasa, como si partiera de una página en blanco. La paradoja es que su trabajo desemboca con frecuencia en músicas bastante tópicas desde el punto de vista estilístico; que, cuando se las escucha, no dan la impresión de ser mucho más innovadoras que las obras de gente que, sin pretender cuestionarlas, parte de formas menos deslizantes, como el *techno*...

Antes de nuestra cita, Puig me envió un triple CD: *IRCAM, Les Années 90*, conduciéndome hasta algunos artistas de la selección. Al primer contacto sonoro, un sentimiento de horror: una voz de pájara, alegre como un impreso de hacienda, conduce al que escucha al descubrimiento del propio Instituto; después enumera los artistas que aprovecharon ese santo lugar para componer y presentar sus obras. Peor aún: ¡el disco no presenta ningún fragmento íntegro! En el caso de Martin Matalon, cuya *Metropolis* dura más de dos horas, se comprende. Pero ¿por qué recortar los diez minutos de *Metallics* de Yan Maresz para dejarla en apenas la mitad? Silencio en las filas: ¡todas reducidas a menos de siete minutos! La cosa parece haber sido meticulosamente pensada con finalidad científica e ignorando el gusto, como dibujando con tinta invisible una línea de demarcación. Protegerse de lo incontrolable. Ensimismarse, en el seno del cenáculo de los aficionados a la música contemporánea, con sus códigos, sus escenarios, sus espectáculos, sus conferencias, sus demandas públicas, sus compositores (más investigadores o profesores), su sorda desconfianza frente al mercado y su manera de meter en el mismo cajón todas las músicas populares... Y, sin embargo, una vez olvidada esa insoportable voz de supermercado de la ciencia, ¡se descubren en el triple álbum del IRCAM verdaderas perlas de sensualidad! Habéis leído bien: no he dicho inventiva, sino ¡sensualidad!

Las obras del IRCAM tienen garra: el sentido del espacio y de los sonidos que por ellas circula. *Repons*, pieza de Pierre Boulez creada en 1981 para «solistas, conjunto instrumental, ordenador 4X y dispositivo

de espacialización», es un magnífico ejemplo. ¿Pero es esto suficiente para justificar un *apartheid* entre músicas científicas y lumpen popular, entre público respetable y hordas marginales? Esta distancia, que inconscientemente revela la puesta en escena del CD *IRCAM, Les Années 90*, es un preservativo pinchado por la edad, una máscara tanto más ineficaz cuanto que el IRCAM no se considera una escuela en la que los compositores pueden permanecer durante años, sino un centro de recursos, *a priori* abierto a TODO tipo de artistas cuyos proyectos han de seducir a un comité evaluador cuyos miembros cambian cada año. De hecho, el IRCAM ha acogido a príncipes de la innovación como el *jazzman* George Lewis.

Escuchemos *Losing Touch*, pieza para «vibráfono y banda» de Edmund J. Campion, grabada «en concierto el 15 de junio de 1996 en el IRCAM». El sonido es de una pureza absoluta, raro ejemplo en el asilvestrado terreno del *pop* o del *techno*. Pero ese delicado baile de percusión transformado por lo numérico no desentonaría en un catálogo de sabrosos sellos *techno*, en el oído de los más elevados y oníricos paisajes de *Scanner* o en el tímpano del *And I'm Singing* de Jim O'Rourke en «Mego», también grabado en directo con un sonido rancio pero con una digitalización electrónica absolutamente sutil. Se podrían multiplicar los paralelismos. Comparar, por ejemplo, las trituraciones para «trompeta solista y electrónica» de Yan Maresz y las experimentaciones para solo de trompeta, tocada por todos lados, de un artista de *jazz* noruego: Arve Henriksen. Por un lado, Metallics; y por otro, Sakuteiki: el juego con la máquina frente a la inspiración japonesa, y dos formas semejantes de mellar los timbres y los altos, los ruidos y los bisbiseos, los espacios y los vacíos. ¿Por qué haría falta trazar una frontera entre los dos, la electrónica y la acústica? La proximidad nace del instrumento, sin duda, pero también de una cuestión generacional, de historias paralelas, por tanto, y de interinfluencias, digeridas o no...

«Cuando, con un simple sonido de trompeta, arranca su composición —recuerda Vincent Puig— Maresz no tenía ni idea de cuál sería el resultado final de la obra». Sin embargo, en ese tema se aprecian ecos de Miles Davis... Lo cual suscita el comentario de Jean-Baptiste Barrière: «Maresz trabajó con John McLaughlin: cualesquiera que sean la calidad de su obra y la profundidad de su investigación, no escapan a esa influencia. ¿Por qué, por otra parte, debería hacerlo? Su propósito, en este caso, es claramente referencial».

¿No resulta engañosa la búsqueda desenfrenada de lo inédito? ¿De lo que jamás se ha compuesto? ¿De esa moderna inyección de progreso que encarna todavía el espíritu de los chicos del IRCAM y del que han renegado músicos como Arve Henriksen? ¿Es mejor desarmar la herramienta tecnológica para reinventarla, o simplemente olvidarla, ignorada por la ciencia? Algunos compositores me recuerdan a esos «librepensadores» que, a fuerza de degradar al clero sin detenerse en particularidades, llegaban, sin apercibirse, a crear una nueva Iglesia y su correspondiente dogma censor de todo lo que pareciese místico o religioso. Cuando al marqués de Sade se le preguntaba si creía en Dios, respondía: esa es una mala pregunta; pasemos a otra cosa.

Hoy la libertad ya no es conquistar. La revolución ha concluido. ¿Hacer tabla rasa? ¿Pero de qué? Los dogmas del arte musical han sido ya destruidos, y eso lo sabe bien Jean-Baptiste Barrière, que rompe el hilo del debate para advertirme de un error que corrige en mi manuscrito:

> A mediados de los sesenta, había un escenario *underground* aguerridamente independiente del que salió gente como Laurie Anderson y otros. Estoy pensando en Sonic Art Group (Robert Ashley, Alvin Lucier, Gordon Mumma y David Berhman), que ensayaba toda clase de puestas en escena con un carácter próximo a John Cage... Estoy pensando también en Musica Elettronica Viva, grupo cercano a *Fluxus*, que desarrolló una síntesis de música electrónica e improvisaciones del *free jazz* más radical. En una época en que los instrumentos de música electrónica todavía eran prehistóricos, esos músicos crearon en directo una música electrónica dura, aunque más utópica que toda la que puede hacerse hoy en el IRCAM o en cualquier otra parte. Recuerdo los *happenings* cuando comenzó la historia del «Festival de Otoño», a finales de los sesenta: antes de comenzar el espectáculo, bricolaban circuitos integrados, manipulaban sus propios instrumentos para que emitieran en directo frecuencias totalmente imprevisibles.

Ya no hay ni rastro de Musica Elettronica Viva. Buceando a conciencia, acaso demos con un CD —*The Sound Pool*— grabado en directo un día de mayo de 1969. Apenas dura doce minutos, pero bastan. Fuera de contexto, la cosa suena como una agresión sonora, llena de gritos y de estridencias insoportables. Podría citarse también a la Scratch Orchestra, fundada en Londres en 1969 por empeño de Cornelius Cardew, y que «consistía en la reunión de una cincuentena de músicos profesionales y aficionados decididos a compartir sus recursos musicales preservando en todo momento un amplio margen de iniciativa personal y de libre expresión».[15]

---

15 Dominique y Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, *Op. cit.*

En la misma época, cercano a John Cage y miembro del Sonic Art Group, Alvin Lucier se encierra en una habitación, habla solo, se graba mientras continúa perorando, lanza y relanza la grabación en oleadas de repeticiones y utiliza la acústica de la habitación y la grabación de sus palabras para crear una música abstracta, sedante, de la que va poco a poco desapareciendo toda palabra reconocible.

Los artistas crecidos en ese vivero, herederos de John Cage y del grupo Fluxus, intentan construir, o reconstruir, una práctica creativa, interactiva y múltiple. Lo hacen con absoluta libertad, huyendo de las capillitas y rechazando normas y antiguas fronteras, creando sus propios signos estéticos. No se prohíben nada y, mientras sus experimentaciones se multiplican aislados del gran público, va perfilándose una geografía informal que se llamará —a falta de nombre mejor— «música experimental». Imposible citar aquí la lista completa de sus ridículos o magníficos proyectos, todos sustancialmente subrayables. Sonatas de azares, Mezclas de atmósferas. Arte de ruidos cotidianos. Fusión y confusión de géneros conocidos. Podrían mencionarse en detalle las experiencias de Blue Gene Tyrany, o de David Behrman o de Robert Ashley, ambos salidos del Sonic Art Group; juegos de voces, de ritmos o de tramas electrónicas de ordenador que se encuentran en uno de los más importantes sellos de esa nueva corriente sin director ni dirección predefinidos: «Lovely Music». Se crean nexos con el *free jazz*. En su origen, Musica Elettronica Viva explora con Frederic Rezwski vías transversales con músicos como Steve Lacy, en tanto su compadre Richard Teitelbaum colabora con George Lewis y otros engarzadores de perlas de la experimentación *jazz*. Con el pianista y compositor Michel Tipett, el magnífico organista clásico David Bedford, el incisivo saxofonista Lol Coxhill, el grupo Henry Cow o incluso This Heat y sus ejercicios de rizos rítmicos incorporados en1976, el arte del ruido introduce cuerdas eléctricas e inspirará tanto al *rock* y al *blues* como a las locuras de Miles o de Weather Report. A mediados de los setenta un juglar llegado del *rock* —Brian Eno— es quien crea un sello dedicado a las novedades musicales y a lo que algunos llamarán más tarde músicas «postmodernas»: «Obscure Records». Entre las múltiples participaciones de gentes tan diversas y destacadas como John Cage o Michael Nyman, sobresale un título: *The Squirrel And The Ricketty Racketty Bridge*, en el que se codean el propio Eno, el arcángel del *free jazz* Derek Bayley, el guitarrista aventurero Fred Frith y Gavin Bryars, próximo a los orfebres de la música minimalista...

Una figura —harto simbólica, a mi parecer— de esas tentativas de construcción o de reconstrucción sensatas e insensatas es Alvin Curran, también empapado por la tormenta de Musica Elettronica Viva. Desde su retiro italiano, teje discretamente una serie de álbumes de ambiente íntimo, entre música concreta y caracteres medievales, construyendo sofisticadas fábulas a partir de un piano de juguete, del ronroneo de un gato o de los ritmos de un agua que gotea. ¿Su credo? El de ese territorio insondable de las nuevas músicas cuya filosofía se encuentra resumida en el texto de un cronista (Tim Page) en la contracubierta de la funda de *Canti Illuminati* (1981): «La música ya no responde a ninguna ley predeterminada, ni siquiera ha de ocupar un lugar dentro de la tradición. Todo le está permitido: un compositor puede comenzar un trabajo utilizando el lenguaje armónico de Palestrina y acabar trabajando con fragmentos de cintas magnéticas. Un concierto de "música nueva" puede incluir elementos de tipo electrónico, acústico, atonal, tonal, microtonal, puntillista, repetitivo, todo ello en el mismo movimiento. Una composición "nueva" puede ser concebida a la vez para una orquesta y para un grupo de *rock*; para un coro o un magnetófono, instrumentos de música de cámara o palmadas. Hoy, un compositor no se contenta sólo con componer; debe inventar su propio lenguaje musical, su trabajo le pertenece por entero».[16]

En la terraza del café, frente al «Beaubourg», Jean-Baptiste Barrière, brillante compositor hoy liberado del IRCAM, no habla de lenguaje, sino de alfabeto musical, lo cual viene a ser más o menos lo mismo. Cualquiera que sea su territorio, la apuesta para el artista será crear su propio alfabeto. Más allá del instrumento. Más allá de primigenias influencias. Descubrir, inventar su propio lenguaje antes que cortar y pegar modelos de un muestrario o utilizar sus métodos, aunque sea con inteligencia. Explorador él mismo de esta nueva era de creación, Barrière se siente próximo a la revuelta que anima desde hace treinta años a los arcángeles de la música experimental. Pero hoy, casi disculpándose por ello, me suelta esta palabra: «valores». En su opinión, la reconstrucción, como la visibilidad de un nuevo contexto de músicas libres, no pueden sostenerse económicamente en esa búsqueda de nuevos valores. Estoy de acuerdo. Entonces, ¿es necesario cultivar el Arte

---

16 El texto completo de Tim Page se encuentra en la contracubierta de la funda del álbum *Canti Illuminati* de Alvin Curran («Lovely Music», 1981).

con mayúsculas y sus museos, cementerios en los que el espíritu de las obras allí enterradas está por completo ausente? ¿Es preciso salvar el Arte para permitir a los «verdaderos» artistas vivir de su trabajo sin desviarse de su camino? Lo piensa. No estoy seguro. ¿Por qué no hablar de artes en plural, de un centro vital, antes que del Arte con mayúscula y de su catafalco de hastío? ¿Por el estatus? ¿Acaso por razones de notoriedad? Como Jean-Baptiste Barrière, yo también creo que hay una dependencia excesiva de los media en los modos y campañas de promoción. No creo en la objetividad, sino en la subjetividad absoluta del crítico, asumida, impulsada por una pasión tanto o más que por una cultura y una honestidad cara a cara con los creadores que no se puede catalogar.

En materia musical la libertad ya no es hoy una conquista. Es. Una institución como el IRCAM de la impresión de querer negarla en vez de aceptarla en toda su dimensión con el fin de superarla. Se aferra a unos valores, ciertamente, pero que pertenecen a otra época. Lo Bello. Lo Verdadero. El Progreso. El Arte. La Ciencia. No nos hagáis reír. Dejad de sujetaros a la modernidad como un náufrago a su pecio. Y abrid los ojos.

La mayoría de los jóvenes artistas que han pasado por el IRCAM ya no creen en los polvorientos dogmas de la institución. Más aún: se burlan de ellos. Cuando Jean-Luc Hervé crea un curso acelerado de piano y disklave (piano mecánico) sobre fondo de electrónica, se le toma a risa, adentrándose con riesgo en nuevos territorios, como Mauro Lanza, que une la gravead de la tuba y los caracteres del videojuego *Arcades* de la década de 1980 en *Burger Time*. En este sentido, ambos están próximos a los compositores más intuitivos, como los jovenzuelos del *Laptop Music*, quienes rehúsan tomar tal cual (como hostias tecnológicas caídas del cielo de la Técnica) los sistemas como «Max». Disponen de su propia red de programadores informáticos y, con frecuencia, ellos mismos hacen malabares con la informática. Kit Clayton, fundador del sello «Orthlorng Musork» y autor de numerosos *maxis* aparecidos en algunas de las casas donde se funda el género *Laptop* («Scape»,«Plus Research» o «Mille Plateaux»), es programador en «Cycling' 74», empresa que comercializa el famoso «Max» creado en el IRCAM. Richard Devine, otra estrella de ese movimiento, es el encargado de comprobar las versiones beta de los nuevos sistemas. Estos inquietos jóvenes manipulan sus herramientas, las piratean, las transforman, las componen y descomponen, como lo hicieron sus hermanos de la

música contemporánea. Pero ellos no persiguen el *nec*[17] *plus ultra* de las ciencias informáticas. No les obsesiona el material; mane*jan* el viejo o el antiguo, el numérico o el analógico. Lo aceptan como parte del entorno. Han nacido con él, y pueden, por lo tanto, librarse de él fácilmente construyendo su alfabeto semejante a una biblioteca viva de sonidos, de ruidos, de parásitos, de astucias, de muletillas, de desechos de circuitos y programas, de capturas de impresiones de su vida cotidiana. Sus producciones son a veces torpes y de comprensión difícil. En directo, no son nada espectaculares, inmóviles tras sus pequeños ordenadores portátiles. Pero saben improvisar y aprenden rápido, sin expresar ningún estado de ánimo, burlándose festivamente de las barreras entre el *jazz* y la música electrónica, el *rock* y las músicas étnicas... En este sentido, son más hijos de Alvin Curran y de Musica Elettronica Viva que de Pierre Boulez y del IRCAM.

Actualmente (y esto es muy reciente) se tienden puentes entre esos dos mundos. La gente del sello «Mego» revindica sus admiración por Bernard Parmegiani, icono de la música concreta. Entre tanto, Robert Normadeau, compositor y fundador, en 1987, de la Comunidad Electroacústica Canadiense, firma un álbum en el sello « Rephlex» de Aphex Twin. Otro ejemplo destacado: el de Arnold Rebotini, alias Zend Avesta, quien se proclama deudor tanto del *techno* de Detroit como de los paisajes de Bartók y Debussy, del *house*, del *funk* y del *rock* de Mark Hollis como de Stockhausen y de las figuras repetitivas de Steve Reich. Y Rebotini dirige un trabajo con el GRM, catedral de la música concreta actualmente asociado al IMA...

Si tiramos del hilo del tiempo en busca de filiaciones, se observa una dominante confusa: la de los chamanes de la música concreta antes que de la de los Dr. Mabuse de la música electrónica en su forma serial. Un compositor no puede convertirse en refugio salvo a condición de ser un brillante tamiz, un ser fuerte capaz de agujerearse, abierto a otras músicas sin que ello suponga su desaparición. A este respecto, un compositor francés gira sin cesar en torno a los objetivos de unos y otros exploradores de todos los horizontes: Luc Ferrari.

Escuchemos a Jim O'Rourke, autor de un disco de electrónica pura en el más notable sello del *Laptop Music* —« Mego»—, aunque mucho más conocido como una de las mayores figuras de lo que se denomina

---

17 (*Sic*) [*N. del T.*].

el *post-rock*, corriente informal nacida en Chicago a finales de los 80 y que se sitúa en la línea del *rock* experimental de grupos como Soft Machine, Neu! o Can. « Toqué un tema la misma noche que lo hacía Luc Ferrari —recuerda. Ese tío es un completo héroe para mí. Estaba aterrorizado. ¡No podéis comprender hasta qué punto venero su trabajo; todo lo que hace! ¡Me arrodillo ante él! ¡Es el más grande compositor vivo que existe sobre la tierra!»[18]. ¡Ojo!: O'Rourke no es ningún aficionado. Guitarrista capaz de sacarse una máquina informática de la manga, ha hecho migas con el increíble *sampler* artístico John Oswald, incluso con uno de los inventores de la música minimalista, Tony Conrad... Ha improvisado junto a los más importantes y arriesgados *jazzmen* como Evan Parker, Henry Kaiser o Derek Bailey. Su nombre está, sobre todo, sistemáticamente asociado a las exploraciones más extraordinarias del *rock* de los últimos doce años: con todas las improvisaciones azimuts de Tortoise, con la exploración *pop* y sónica de Sonic Youth o las ramificadas melodías *kitsch*, sofisticadas y libertarias de Stereolab. Sin embargo, y, a pesar de semejante *pedigree*, se arrodilla ante Ferrari. ¿Por qué? «Luc Ferrari —dice— es el único compositor de la escuela de música concreta francesa que ha utilizado en sus obras los sonidos de la vida devolviéndoles su auténtico significado, sin intentar fundirlos en una abstracción musical...»[19]

Antes de partir a la aventura hacia las galaxias multicolores de las músicas alternativas, Jim O'Rourke aprendió las reglas de la escritura musical y se apasionó por los temas de maestros como Stockhausen o Cage. Pero él ve en Ferrari a un compositor más cercano, más libre y quizá más comprometido políticamente, inventor, a principios de la década de 1960, de lo que su compadre del grupo de *rock* desatado Gastr Del Sol —David Grubbs— llama *Sound Art*, concepto expresado en toda su plenitud en esa pieza que nadie considera como su obra maestra: *Presque rien nº 1, le lever du jour au bord de la mer*, aparecida en 1970. Luc Ferrari compuso esta música como si pintara un cuadro, con unas maneras artísticas que Brian Eno incorporará a sus músicas *ambient*...

---

18 La entrevista completa de la que se han extraído estas palabras de Jim O'Rourke es accesible en http://www.hyperreal.org/intersection/zines/est/intervs/orourke.html

19 El texto de Daniel Caux ha sido tomado del libreto de un CD de Luc Ferrari: *Presque rien* (Musidisc, INA-GRM, La Muse en Circuit, 1995-2000).

Con su excelente pluma de crítico contemporáneo, Daniel Caux describe la esencia de esta obra en unas pocas líneas que merecen citarse:

> Ruidos de resaca, formas sonoras indistintas, cacareo de una gallina, rebuzno de un asno a lo lejos... Se presiente que todavía es de noche. El motor de un barco se pone en marcha, una cigarra frota sus élitros y calla. Uno se siente de repente fascinado por la transparencia y la amplitud del espacio en el que todos esos elementos ocupan un lugar y se articulan. Varias cigarras han ocupado su sitio: el sol comienza a elevarse... Para componer 'con la máxima fidelidad esta reproducción realista de un pueblo de pescadores que despierta', Luc Ferrari colocó sus micros al borde de una ventana de la casa que ocupaba, frente al mar Adriático, en una isla del archipiélago dálmata, durante una estancia en Yugoslavia. Vendrán más adelante, en el estudio, los sutiles retoques que llevarán la gradación de ese amanecer a un *plus vrai que le vrai* musicalmente magnificado.
>
> Niños llamándose cuyas voces resuenan con eco, se detiene un coche, una mujer rompe a reír y canta un romance mientras la cigarras se apoderan poco a poco de todo el espacio sonoro con una música absolutamente "repetitiva".
>
> Todo se detiene bruscamente: fin de la cinta.[20] [21]

Salto en el tiempo. 18 de enero de 2002. Ahora estoy en el estudio de Luc Ferrari. El compositor supera los setenta años. Se divierte en ese taller oxigenado con zen y con Dadá. Sentada junto a nosotros, una mujer semivestida que no se mueve dentro de su hermoso atavío... ¡No la tomes por una muñeca o un maniquí! Podría enfadarse.

Placer: este término surgirá con frecuencia a lo largo de la conversación. Si este hombre ha podido comprobar su influencia en tantos músicos contemporáneos y continúa ejerciéndola es porque nunca

---

20 *Ibídem*.

21 En la descripción de Daniel Caux hay algunas deducciones erróneas en cuanto a su apreciación ambiental. Para empezar, el cacareo de una gallina no puede situarnos en un horario nocturno («se presiente que todavía es de noche...») porque jamás las gallinas cacarean de noche. Harto improbable es que las cigarras habiten una zona costera, y más que froten sus alas al amanecer. Las cigarras ocupan espacios interiores abundantemente arbolados, «cantan» a la hora canicular y, excepcionalmente, cuando las temperaturas estivales son muy altas, lo hacen bien avanzada la mañana o la tarde, Nunca, empero, al amanecer. Yo más bien creo que Ferrari ha grabado todos esos sonidos en diferentes horas y lugares, sin atender a una diacronía acotada por el transcurso de un tiempo determinados en un lugar determinado. Su mezcla posterior pertenece ya a una actitud morfológicamente artística. Por lo tanto, aquel *plus vrai que le vrai* es una verdad a medias: los sonidos son reales, pero la manipulación técnica quiebra la hipotética diacronía que Caux supone [*N. del T.*].

quiso acogerse a ninguna escuela, siguiendo en esto las enseñanzas vitales de dos personajes con los que se topó en su juventud y que marcaron profundamente su carácter de compositor: Edgar Varèse y John Cage.

«Para mí, lo más importante en la música —me dice a guisa de introducción— es la inventiva. Me gusta lo que se inventa más que advertir la existencia de un trabajo elaborado, incluso complejo, pero que nada aporta a esa especie de indistinción que obliga a decir: eso es inventiva, y eso; eso no lo es. Por un lado, está la explotación de una estructura y, por otro, una imaginación bamboleante... Prefiero no dar lo que se espera de mí o, al menos, no estar atado a mis propuestas, pues ese lado previsible es lo que la institución reclama». Si Ferrari ocupó el GRM, de Pierre Schaeffer en 1958 fue porque allí se sentía libre. Sin embargo, cuando invitó a escuchar por primera vez *Hétérozygote* y *Presque rien* a sus «colegas» tragaron mal la píldora: «Recuerdo la escena del día que se las hice escuchar en el estudio; todos se quedaron petrificados. Decían que aquello ¡no era música!» Ferrari jamás se cerró ninguna puerta. Cuando, a mediados de los sesenta, realiza programas en torno a la música contemporánea para la televisión francesa, rinde homenaje, con aplastante lógica, a Varèse, Messiaen y Stockhausen, de quien aprendió muchas cosas, pero también a Cecil Taylor (¡*jazzman* de tendencia *free*!). En 1977 compone *Et tourmente les sons dans la garrigue* para «banda magnética estéreo e instrumentación libre»; después, en 1978, *À la recherche du rythme perdu* «para piano y banda magnética», pieza a la que pueden adherirse otros músicos de *jazz*... Los intérpretes son invitados a preguntarse «sobre la cuestión del ritmo ejercido musicalmente en banda magnética».

Del ritmo según el *jazz* a la pulsación de las músicas electrónicas no había más que un paso... ¡Y lo dio cuando festejaba sus setenta primaveras!

En seguida me interesé por el *techno*. Me interesaba ver lo que sucedía al otro lado, particularmente con esas dos nociones de anonimato y reciclaje, de reutilización permanente de los sonidos. Yo trabajaba con un festival que me propuso un encuentro con DJ Olive y aproveché la ocasión. Primero elaboré un trabajo a partir de mis archivos (soy un compositor, no un improvisador); luego nos repartimos las tareas: durante el concierto, yo pincharía CDs de nuestra selección común mientras él improvisaría a partir de lo que yo había elegido. Pero mi composición dejaba un amplio margen de maniobra, lo cual ponía más pimienta a la historia: en función de lo que pasara, yo podía decidir estrechar o ampliar mis fragmentos de CD, pero también podría superponer varias secuencias y, así, ¡solaparlas!»

A Luc Ferrari nada le interesan los géneros musicales en sí mismos. En efecto, en su discoteca no encontraremos ni una franja de *jazz* ni una de *techno*, sino en los espacios reservados a la música contemporánea. Es éste el mundo que le hace vivir y el que le otorga carácter. Pero su verdadero universo, aquel que reivindica y por el cual ha creado un alfabeto musical sólo suyo, es el de las músicas experimentales. Y ese terreno actúa como un cedazo, un planeta de paso con el que comunican todos esos géneros que, de otro modo, se mezclarían con mucha más dificultad. Desde su perspectiva, DJs como *Olive* y Yofhihide Otomo hacen tanto música *techno* como música experimental, y es esto lo que de ellos le interesa: su capacidad para inventar en vez de recitar lecciones bien aprendidas: «Cuando le dije a Yofhihide que vivía en Montreuil, de inmediato me habló de una discoteca que organiza conciertos extremos y que constituye para él una referencia: *Les Instants chavirés*. Debo admitir que allí veo pocos compositores de música contemporánea, excepto uno: Kasper Toepliz, que quiere ser reconocido como músico y compositor contemporáneo, pero que es también uno de los actores de esas músicas experimentales. Creo que incluso toca el bajo eléctrico y ha fundado una orquesta de guitarras eléctricas. En todo caso, cuando ambos se encuentren en esa clase de lugares *underground*, nos sorprenderemos, ¡pero, además, nos divertiremos mucho!

Como Jim O'Rourke o Noël Akchoté, guitarrista de *jazz* con quien ha compartido trabajos de improvisación del mismo tipo que con DJ Olive, Luc Ferrari forma parte de la internacional de músicos experimentales. De ese mundo informal cuyos actores se encuentran en lugares reales o virtuales, almacenes, discotecas, festivales o sitios interred. De ese corazón hirviente hoy creador de las músicas de mañana. Desgraciadamente, lejos del IRCAM. Más allá del *Laptop Music*, que es uno de sus nuevos pulmones. Adelantado al *rock* y al *post-rock*. Más allá del *jazz* y del *hip-hop*. Y mucho más allá de la música contemporánea incluso.

2000. Pausa gustativa

Improvisación sobre cuatro platos con DJ Food

> En este momento estamos trabajando en un concepto de improvisación sobre cuatro platos, a la manera de un dúo para percusiones y saxofón. Uno de nosotros toma el *lead* y el otro improvisa a partir de este postulado. Aunque no se trata de mezclar como si jugáramos al ping-pong, de pasar de un disco a otro; se trata, en cambio, de construir en directo la música y los discos, de manejar los platos manipulándolos en todos los sentidos, de prolongar algunos pasajes más atmosféricos, de divertirse con las velocidades, los efectos y los ruidos incongruentes...Se crea casi una música concreta en directo antes de volver a pasar a continuación a algo basado fundamentalmente en el tempo. De este modo, se tiene mucha más libertad que en un *mix* clásico, en el que se está obligado a seguir un ritmo durante toda la duración del tono *set*. El *mix* tradicional será, a partir de ahora, una idea en exceso restrictiva e incluso —lo afirmamos— conservadora.[22]

Patrick Carpenter y Strickly Kev, alias DJ Food (tradúzcase «alimentos» por 'DJ'); la cita fue recogida con ocasión de la edición del álbum *Kaleidoscope* (2000) en el sello «Ninja tune».

---

22 Véase la entrevista completa de DJ Food realizada por Jean-Yves Leloup para la Virgin Megaweb, accesible ahora en http://www.technorebelle.net

1981-2002. Arqueología vinílica

Hip-hop, *turntablism* y la vanguardia, o el *plato* como instrumento

Notas abruptas contestadas por salvas de orquestas desgarradas. Rechinamiento de sorpresas. Sinfonías de sucedáneos. Croar sonoro, sacudidas de ritmos y restos de melodías plagiadas. Son tres, cada uno ante dos platos. No utilizan ningún instrumento «auténtico»: sólo esos seis giradiscos y una retahíla de vinilos sobre los que se acumulan diez metros de polvo. Y, sin embargo, el público, sentado como en el último conciderto de Pierre Boulez, los escucha sin un carraspeo. No estáis soñando: es el comienzo del año 2000; no se trata de una *rave* cuyos tres DJs hubieran llegado de un manicomio experimental, sino de un concierto en los bajos del Centro «Pompidou», templo parisino del arte contemporáneo...

Tomemos a un miembro de ese grupo iconoclasta. El primero, el más antiguo de los tres, es un músico neoyorquino de nombre Chistian Marclay, pintor vanguardista y compositor cuyos materiales básicos desde hace veinte años los constituyen precisamente los platos y esas galletas negras de cuyos surcos usa y abusa. El segundo, Erik M, joven DJ que vuelta tras vuelta acaricia y golpea las redondeces giratorias; debutó en los circuitos *hip-hop* de Burdeos. El tercero, DJ Olive, es esa figura del *underground* neoyorquino que se codea con Luc Ferrari y que, junto a su compadre DJ Spooky, creó el movimiento *Illbient*... Juntos festejan el matrimonio improvisado de la calle *hip-hop* y la galería contemporánea, del *techno* experimental y la investigación electrónica. Saludan con un mismo gesto cacofónico y sofisticado a Pierre

Henry y a Kool DJ Herc, a Stockhausen y a Afrika Bambaataa. Y si ese gesto tiene un nombre, es el de una corriente informal que reúne a los magos del giradiscos que tenía el abuelo: el *turntablism* o «*plato*nismo».

«El *turntablist* es una persona que utiliza platos no para pinchar discos, sino para manipular el sonido y crear música»,[23] explica DJ Babu de los Beat Junkies, presunto inventor del término en 1995.

Y DJ Olive precisa su desarrollo ante el micro de Jean-Philippe Renoult en France Culture: «Más aún que la idea de vinilo es la de giradiscos como instrumento la que nos interesa. Nuestro material no es numérico, sino analógico; ésta es la cuestión esencial: no se trata de apretar un botón y esperar a que salga un buen sonido. En el disco de vinilo va impresa una materia analógica, como una larga espiral... Sabes que está ahí. Que no se va a ir a ninguna parte. Bajas la aguja hasta el lugar elegido y puedes scratchear, operar mil pequeñas manipulaciones sobre esa línea; luego, otro surco más adelante. Creas así tu propio alfabeto».[24]

Esta descripción de DJ Olive y su concierto con Erik M y Christian Marclay en el ámbito de las músicas experimentales define la unión entre unas culturas o, mejor, contraculturas a las que se creía situadas en los antípodas. Desde las décadas de 1920 y 1930 el uso del giradiscos como medio para componer apasionó a músicos como Darius Milhaud, Lazslo Moholy-Nagy —de la corriente *Bauhaus*— o a John Cage, quien en 1937 (¡qué placer citarlo de nuevo!), declara: «El fonógrafo nos da la oportunidad de crear sonidos y ritmos que sobrepasan nuestra imaginación». Y añade: «Componer y tocar con cuatro fonógrafos es, para mí, como construir música con un cuarteto para motor de explosión, soplo de viento, latidos de corazón y deslizamiento de tierras». Por un lado, las prácticas que describe DJ Olive tienen su fuente en esas tergiversaciones intelectuales de la vanguardia artística de la primera mitad del XX. Por otro lado, es en las calles, clubs y gimnasios de Nueva York, de Filadelfia, de Los Ángeles y de la Bahía de San Francisco, entre las *block-parties* y los combates de DJs hip-hop intergeneracionales como Prince Paul, Rob Swift, The X-Men, Cut Chemist, Mixmaster Mike, DXT (alias Grandmaster DST), Steve D. o

---

23 Cita recogida en el sitio *http://www.turntablism.com*

24 Entrevista realizada por Jean-Philippe Renoult para un programa especial dedicado a un concierto de DJ Olive y Luc Ferrari, emtitido en septiembre de 2001 en France Culture.

Invisibl Skratch Piklz, donde esos delirios se encarnan a través de la letanía de técnicas del *scratch* o del *beat-juggling*... Gracias al *pitch* —cambio manual de velocidad— el DJ interviene sobre la velocidad de rotación del disco, para y vuelve a arrancar sin cesar sus platos, cogiendo al vuelo una rodaja de música y enviándola al otro cambio de velocidad que tiene bajo sus pies, improvisando mezclas de *beats* con varias galletas en paralelo... Conectada a todo, una mesita de mezclas le permite orquestar la maniobra. Los vinilos derrapan, tartamudean, chillan, se destructuran y cantan el amor al material analógico desvencijado. El DJ se transforma en juglar de sonidos. Sus cicateras manos multiplican idas y venidas sobre el surco, recreándose con su prolongación, con sus paradas bruscas y flujo de sorpresas, con ecualizaciones por láminas y sincronizaciones de tempos, de trampas y de hipos rítmicos...

En Nueva York, a mediados de la década de 1990, DJ Olive se convierte en uno de los primeros en encarnar la fusión de los mundos del *hip-hop* y de la vanguardia contemporánea. Buscando su propio «alfabeto» sin sacar de la manga el as del *turntablism*, él mismo creó «particiones vinílicas»: grabaciones de unos doce minutos que son al mago de los platos lo que la paleta de colores a Jackson Pollock... Más radical, Christian Marclay había desarrollado en los años ochenta una idea parecida: «discos reciclados», combinaciones de finales de vinilos unidos entre ellos para obtener improvisaciones musicales... El canadiense Martin Tétrault cultiva un aspecto semejante: recorta y pega rodajas de vinilos que pincha en *performance*; después, a finales de la década de 1990, trabaja directamente sobre el ruido del motor o los malos contactos del propio giradiscos. Tétrault y Marclay proceden de las artes plásticas. Al contrario que los DJs, no tienen ningún respeto por el material grabado.

El *hip-hop* y la vanguardia se cruzan en sus más extremos epígonos, pero, a excepción de la ensalada mixta de un Bill Laswell o de la fusión pretendida por *DJ Olive o Erik M*, su recíproca influencia es sólo indirecta, incluso inexistente... El lenguaje de los *turntablists* debe más a Grand Wizard Theodore que a Christian Marclay, más a la *performance* técnica que a un ejercicio artístico. La relación, sin embargo, existe semejante a un hilo invisible, pagano y místico... Una unión intuitiva expresada a través de la capacidad para apoderarse de las tecnologías y aderezar salsas inconcebibles y cuya esencia común es el desafío, cara a cara, de esos artistas a las leyes del mercado y a las máquinas tragaperras.

Entre finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, Christian Marclay construye sus primeras sinfonías de ruidos pirateados sobre vinilos. Simultáneamente, y en la misma ciudad —Nueva York— unos púberes y adolescentes *Blacks* como Kool DJ Herc o Grandmaster DST, Afika Bambaataa y sus dos compadres Red Alert y Jazzy Jay, se inician en el robo de preciosos segundos de las viejas galletas *funk* o *rock*. Pero esos dos universos se ignoran. El artista de vanguardia no se arriesga a caer sobre el gurú Bambaataa en esa minúscula tienda de «Downstairs Records» en la 6ª Avenida, en la que muchachejos sin un duro compran montones de vinilos para robarles la quintaesencia rítmica, bricolar sus atracos en temas de baile e intentar, a la sazón, salir de la mierda...[25] Hasta mediados los 90 y su encuentro con Olive y Spooky, Marclay sólo tuvo una experiencia en vivo con un DJ —Jazzy Joyce—, en 1991, en Tokyo, y, además, resultó ser un fracaso.2626 La mayoría de la documentación sobre Christian Marclay, así como el extracto de su entrevista, figuran en un excelente artículo de Rahma Khazam para el num. 195 de la revista *Wire* (mayo de 2000).

Sin duda porque uno se apropió de los ruidos para golpear las tripas y hacer sonar la cabeza, mientras el otro batió los *breaks* para mover las pelotas y agitar los pies. No, el amigo Marclay se lleva mejor (es una manera de hablar) con Sonic Youth y sus apocalipsis de *rock* intelectual y sónico; o con John Zorn, figura del *underground* neoyorquino a quien nada le gusta tanto como contrastar sus *collages* sonoros, entre *cartoons* y *free jazz*; o con otros iluminados de los sonidos molestos...

Christian Marclay nos parece, sin embargo, el candidato ideal al título de filósofo del *turntablism* en todas sus manifestaciones. Para convencerse de ello lo mejor es descubrirlo tras su máscara de artista plástico. Nos encontramos en la *Shedhalle* de Zurich en 1989 y visitamos su exposición *Footsteps*: caminamos sobre un mar de 3.500 vinilos, sintiendo cómo nuestros pies rechinan y crujen sobre esa extraña materia... El artista ha grabado previamente en ellos sus propios ruidos de pasos, e invita ahora a los visitantes a llenar de polvo y a rayar sus discos durante ese inocente paseo. Luego los despega del suelo ¡y los vende! Explicación: «*Footsteps* representaba un ensayo sobre el concepto de grabación de un producto acabado, reconocible y sin sufrir

25 Una gran parte de la información sobre el *turntablism,* y también sobre DJ Shadow, se ha recogido del libro de David Toop *Rap Attack*, num. 3 (Serpents Tail, 2000).

alteración alguna. Lo que me interesaba era operar una mutación en esos discos destrozándolos, creando así una confusión entre mi grabación de partida y la alteración del soporte ejercida por el paso de los visitantes, pues la clase de ritmo que se obtiene mediante el *scratch* de un disco es muy parecida al ruido de pasos: el crujido de los talones sobre una superficie se asemeja al ruido de la aguja sobre el vinilo, al *scratch*. De este modo, he creado un *mix* accidental entre ambos».[27]

Con *Footsteps*, sorprendente metáfora de la nueva libertad del manipulador de vinilos, Marclay desacraliza el objeto. Lo transforma en materia carnal, moldeable, rompible, ensuciable. La roba a la industria del ocio y la devuelve a la gente, a los paseantes adultos de la opulenta Suiza, pero también, por extensión, a los adolescentes DJs de los callejones del Bronx.

Mediados los ochenta, los amos del disco anunciaron con gran pompa estadística la muerte del vinilo. Quince años más tarde, la venta de esas rodajas de música analógica no dejan de aumentar. El plato y sus vinilos han cambiado de estatus: han pasado de la audición pasiva a una audición activa, del consumo a la creación. Observad cómo Kid Koala, jovenzuelo de la tropa «Ninja Tune», hace caracolear sus diez dedos sobre tres platos a toda velocidad. Se desliza entre los surcos, parece acariciarlos o golpearlos como un príncipe de las tablas[28] o un Herbie Hancock del giradiscos... Sí, platos y vinilos se han convertido en instrumentos ocupando el lugar de los instrumentos, en herramientas plurales para los *beats* irregulares y ritmos salvajes, acordes y discordancias. Esta recuperación exitosa se diseñó según lugares y momentos de una rara complejidad, a través de los sobresaltos *hip-hop* y su contexto, tanto técnico como artístico. Hay artistas, los DJs, pero también hay productores, dotados o no, idealistas a veces, oportunistas en su mayoría, audaces con la historia o atraídos sólo por el cebo del dinero. Todos se alinean en un laberinto donde se cruzan tecnologías como el *sampler* (cuyos precios bajan a medida que se acercan la década de 1990), deseos estéticos y, más tarde, la respuesta social ante la satisfacción de tales deseos, particularmente ante la cuestión de la «propiedad

---

27 *Ibídem*.

28 En español en el original: conjunto de tres tablillas con cuyo ruido despertaban a los frailes algunas órdenes religiosas para que se juntasen a rezar maitines [*N. del T.*].

intelectual», que se convierte en embarazosa; los procesos judiciales se acumulan al mismo ritmo que los éxitos, que aprovechan los pillajes de gusto diverso y muy diversamente apreciados...

En 1987 títulos completamente concebidos a partir de piraterías sonoras, como *Pump Up The Volume*, de M/A/R/R/S o *Say Kid, What Time Is It?*, de *Coldcut*, todavía están realizados en el giradiscos, igual que la mayor parte de los *collages* y tribulaciones *funky* de un *poss* nipón de nombre *Major-Force* que dinamita los marcos del *hip-hop* entre 1988-1991.

En los ochenta en Estados Unidos el *rap* se convierte en un género mayor, explotando las ventas en perjuicio de la creatividad. En su origen, la receta descansa en un dúo a medio camino entre el DJ y la voz del MC («Maestro de Ceremonias»). A continuación, sellos como «Sugarhill» añaden una segunda solución a ese cóctel histórico: un grupo-familia y el MC que, de hecho, adquiere más importancia y con frecuencia se convierte en el único nombre destacado del cartel. En fin, se trata de máquinas que se cargan de música: DAT, luego *sampler*, sin olvidar el sintetizador y la caja de ritmos. En este contexto, en el que los más indigentes sonidos cotizan por sus hallazgos más geniales, la apuesta será sincera y el juego arduo: ¿cómo piratear sin quedarse estancado en pleitos judiciales escandalosos? Así es la cosa: una historia de engaños con estilo y éxito de caja registradora que se cuela en nuestra narración de nuevos inventores. Productores, plagiadores de ruidos y de extractos musicales entre los cuales se desprenden al menos dos nombres: los Neptunes y Timbaland. Reconocible por sus torrentes de síncopas, sus *gimmicks* atronadores y sus *sigüigüis*, la garra de *Timbaland* incorpora un nuevo rejuvenecimiento tecnoide al *R & B*. Este hombre no es ni músico ni compositor. Es un *beat maker* travieso como un mono y además es un pícaro fuertemente experimentado, como lo demuestran los éxitos de fin de siglo de *Missy Elliot* o *Aaliyah*.

En Inglaterra el estallido tiene lugar menos en la franja *rap* que en el movimiento nacido de las *raves* y de las *Summer of Love*. Muchos de los DJs y de los *rare groove* no podrían ser reconocidos dentro del discurso *rap* estadounidense de no haber tomado como modelo los ritmos demasiado lineales del *house* básico; por eso buscan una trayectoria personal a través de nuevos mestizajes. También las tribus se mezclan entre ellas en las *raves*, cuando no en los clubs...

En 1991, con su álbum *Blue Lines*, Massive Attack consigue fusionar los colores locales: un estilo *hip-hop* que estalla en copiosos *samples*, un carácter *reggae* que huele bien a los *sound systems* de la *Wild Bunch* (de cuyo grupo han salido), un aspecto de *soul* que arrebata los corazones, una envoltura *jazz* con un toque de clase y un sentimiento muy *pop* para asegurar el éxito... Y, el *tempo*, todo suave. Nace en Bristol el *trip-hop*, servido en 1994 por los cambios de humor y los resoplidos *hip-hop* de Tricky; luego, las languideces vocales, sombrías, climáticas y cinematográficas de Portishead. ¿El *trip-hop*? Una expresión poco apreciada por los músicos y que nacerá en los labios de un personaje de la escena inglesa: James Lavelle, joven apasionado de Massive que creó en 1992 su sello —«Mo'Wax»— y llevó a cabo la fusión del *soul* y la abstracción, del *groove* y del *techno*. Hasta las tiendas, hasta el público, hasta los artistas de las compilaciones de Lavelle, llega *Headz*. Un sello independiente, hermano menor del más excéntrico «Ninja Tune», fundado dos años antes por los inquietos Coldcut, el ecléctico «Mo'Wax», vibra de recuerdos púrpura, de homenajes a sus antecesores como Major-Force o David Axelrod, productor olvidado de *jazz* psicodélico de los años sesenta. Y siempre posándose con suavidad en los tímpanos...

«Mo'Wax», enfin, es el sello de DJ Shadow. Un purista, Un poeta de los platos.

Finales de 1993, un tío de San Francisco saca un *maxi* de vinilo bajo el nombre de DJ Shadow, un largo lamento instrumental cuya tranquilidad sonora interrumpe con un mensaje político... El título comienza, en efecto, con un himno a la rebelión *black*, *sample* de un álbum de Watts Prophet aparecido en 1970 con motivo de los motines de los barrios de Watts en Los Ángeles: *The Black Voices: On The Streets In Watts*... En su soberbio álbum de 1996 —*Endtroducing*—, romántico, experimental y comprometido, DJ Shadow añade una cuña y titula uno de sus temas *Why Hip-hop Sucks In 1996*[29] ¿Sería, pues, el *hip-hop* maloliente en 1996? En la funda de *Endtroducing*, obra que piratea con finura viejos títulos inencontrables de *funk* y la melancólica *Stratosfear* de Tangerine Dream, el aficionado descubre a dos adolescentes (uno blanco y otro negro) hundiendo sus manos en un océano de vinilos...

---

29 Véase nota 27.

Por su reivindicación ética y estética alejada de los discursos de las pocilgas y de la ley del más fuerte; pero también por su alucinante maestría en el arte del disco, DJ Shadow saluda a Afrika Bambaataa. Recupera lo ideal para un género que soporta una imagen mafiosa y padece la sangría (artistas igual a *freak*) de productores de la calaña de Puff Daddy. ¿Regreso a la *old school*? Tal vez. Si DJ Shadow firma una maravilla de *hip-hop* abstracto por su regreso agridulce a los orígenes, una compilación de 1995 —*Return of the DJ Vol. 1*— reúne en un único espíritu de revolución sónica y estética a los nuevos jefes del *turntablism*: de Beat Junkies y DJBabu a Invisibl Skratch Piklz; de Rob Swift a Mixmaster Mike; y de Cut Chemist a Peanut Butter Wolf... Para celebrar un arte del ruido que juega y corta, alimentado de la memoria viva del *groove* tanto como de virtuosismo técnico y de malabarismos vinílicos...

Más que nunca el *hip-hop* cultiva sus dos fisonomías, la comercial y la *underground*, con sus ases escondidos y sus napias metidas en ambas y con algunos artistas que elevan la ética y la creatividad del *hip-hop*. A mi derecha, la música de baile de los maestros del *flow* y la producción que los envuelve: Jay-Z, Dr Dre o Timbaland, por citar a los mejores. A mi izquierda, los señores del éxtasis de los platos y de la experimentación *funk* y ruidista: Rob Swift, DJ Shadow, Steve D. y Prince Paul. Y, en ocasiones, entre ambos, algunas sorpresas.

1988-2002. *Quiz* contemporáneo

¿Es soluble el *jazz* en el *techno-house*?

Cuando se le pregunta a Saint-Germain (Ludovic Navarre es su verdadero nombre) cómo califica su música, no disimula su respuesta: «club». Música de club. Para bailar. Y cuando un joven DJ tentado por la experimentación *jazz* —DJ Nem— le espeta: «¿con *jazz*?», sonriendo, responde: «Sí, es un *jazz*-club».[30] Se comprende que con el *house* de Saint Germain el aficionado pueda tanto mover el trasero en la pista como saborear acodado en la barra una copa de coñac o conducir su coche silbando el alborozo de una flauta adictiva, melodías cautivadoras y ritmos hechizantes.

Saint Germain vendió en el planeta Tierra más de millón y medio de copias de *Tourist*, álbum aparecido en «Blue Note» en marzo de 2000. Fue una buena noticia. Ya en 1995 el DJ había desovado un CD en el que mezclaba sus bucles de placer con teclados, percusiones y vientos del *jazz* más arrebatador: *Boulevard* fue una de las primeras mezclas que se hicieron entre artistas de esas dos galaxias que se creía muy alejadas entre sí. Vende doscientos mil ejemplares en todo el mundo, pero todavía con la marca de la casa de Laurent Garnier, inaugurador del *house* y del *techno* francés: «F Communications». Cinco años más tarde, como esa música no había movido ni un dedo, el cam-

---

30 Estas citas están recogidas en un artículo del num. 22 del mensual *Vibrations* (marzo de 2000): «*jazz,* la tentation éléctronique», junto a un debate moderado por Jacques Denis

bio de sello resulta más que significativo. Estallan literalmente en los años cincuenta los clamores del *bop*, que se conforma como una referencia inexcusable gracias a Sony Rollins, Dexter Gordon, Horace Silver o Art Blakey, sin olvidar a figuras estelares como Miles Davis o Duke Ellington, ambos, a la sazón, rejuvenecidos. En los albores del siglo XXI, Saint-Germain deja «F Communications», firma con «Blue Note» (garantía de calidad *jazz* más que marca propiamente revolucionaria) y obtiene un éxito que desde hacía lustros el sello estadounidense no conocía. El acontecimiento merece que nos detengamos ahí. ¿*Boulevard* y *Tourist*? Separados por cinco años, ambos discos son hermanos. Más bien gemelos. Demostrémoslo con otros dos de sus títulos referenciales: *Alabama Blues* y *Rose Rouge*: su punto en común es el *sample* —tan sagaz como respetuoso— de un cantante de *blues*. La diferencia, pues, va unida al contexto: el matrimonio *electro-jazz* estará a partir de ahora necesariamente en armonía con su tiempo. Regreso al capullo familiar. Bobos[31] antes que *yuppies*. Zen burgués antes que dinero fácil. Calidad *jazz*. La música del francés no está lejos de lo musicalmente correcto, no está lejos de un ámbito en el que el rapero Eminem podría ser el arquetipo de lo musicalmente incorrecto pese a sus ventas astronómicas. Con «Blue Note», distribuido por «Emi», el bricolador Saint Germain preserva su libertad, pero se institucionaliza. Abandona un gran sello independiente del movimiento electrónico por el icono de un *jazz* que se encontraba exhausto. Lo que realmente hace es procurarse los medios necesarios para que su música obtenga un eco mayor.

El *house* de Saint Germain no atraca en puertos desconocidos. Si teje soberbias tapicerías sonoras lo hace con el hilo de un *jazz* que nada tiene que ver con su forma experimental. Según la clasificación de Anthony Braxton, Saint Germain sería un «estilista» brillante a la manera del Herbie Hancock de mediados de los setenta. ¡Ningún revolucionario, desde luego! Su arte no cuestiona nada. Nada. Los discos de Saint Germain (con ser ello una cuestión no desdeñable) son de esos que se emplean para conducir a los neófitos hasta las músicas actuales. Sin embargo, ese placer fugaz no me satisface. Tanto más por cuanto en ese mundo de los DJs y de los clubs ninguno de sus imitadores posee su facundia, y porque parece muy fácil —bajo una «inteligente» capa de *house* o de *jungle*— guisar una sopa de piraterías ligera para que resulte agradable a los paladares más exigentes...

---

31 En español en el original.

«¿Se nos meterá de una vez en la cabeza la misma historia? ¿Esa cuyo último episodio conocido se llama *acid-jazz*? Un poco de *beat*, algunos caracoleos, viejas ideas remasterizadas y ya está. El día que Gilles Peterson soltó con acento autocomplaciente eso de '¡Y, ahora, el *acid-jazz*!' se lo creyó sólo a medias. Fue en 1988, en el bello contexto de un *set* de *acid-house*, en el corazón de Londres. Luego, en la vertiente norteamericana, se convirtió en *street-jazz* o *jazz-rap*, incluso en *hip-bop*... Serie de apelaciones incontroladas que traducían la dificultad de discernir el sujeto. En seguida se tuvo la impresión de asistir a una quiebra formal. Diez años más tarde, cuando los sucedáneos *acid* o *rap* apuntaron más lejos, el *jazz* descubre sus connivencias con las músicas asociadas a las nuevas tecnologías.

> Por un lado, no hace más que aumentar el número de *jazzmen* que orientan la oreja hacia músicas electrónicas y se aplican a desacelerar no otra cosa que el tradicional bum-bum con el que iban disfrazados. Y esto es sólo el principio: sus hijos crecerán con estas músicas. Por otro lado, los DJs son todo oídos para ese pasado glorioso en el que buscan estabilidad. A partir de este momento, las disqueteras de esos futuros músicos estarán llenas de rarezas que les envían los coleccionistas de *jazz*. Las escuchan, se inspiran en ellas, las interpretan, las citan.[32]

Este texto es obra de uno de los invisibles juglares que participaron en los numerosos debates sobre la escritura de este libro: Jacques Denis, adepto a las músicas de aventura, cualesquiera que sean las latitudes y los colores del género. Se trata de una rebanada del informe para el mensual *Jazzman* dedicado al *Cyber jazz*. Fechado en enero de 1998, podría, no obstante, haber sido escrito cuatro años antes sin cambiar ni una coma. Para este informe hice una entrevista a uno de los orfebres del *techno* de Detroit —Carl Craig—, que elaboraba por entonces una obra de electrónica pura: *More Songs About Food And Revolutionary Art*, cuyo contenido nos parecía bastante próximo al carácter explorador que apreciábamos en el *jazz*...

Pregunta: «¿Cuando se le dice que existe un *feeling jazz* en algunos títulos de su último álbum como *Butterfly* o *At Les*, cómo reacciona usted?»

---

32 El editorial íntegro de Jacques Denis puede consultarse en el num. 32 del mensual *Jazzman* (enero de 1998), informe «Cyber *jazz*, c'est aujourd'hui demain».

Respuesta de Carl Craig: «Lo tomo como un cumplido. Unos ven mi música como *techno*. Otros van más allá de la apariencia y eso es mucho mejor. Mi cultura *jazz* es muy reciente (...) Por lo tanto, sí, es *cool* que algunos encuentren *jazz* en mi música, siempre que no encuentren *jazzy*. *Jazzy* es como una capa de barniz para embellecer. *Jazzy* es un señuelo: se interpreta como si fuera *jazz*, así se hace. Pero detrás no hay nada. Si se me dice que mi música es *jazzy*, ¡lo tomo como un insulto!»[33]

Jacques, retomando su editorial, transmitía el mismo mensaje que Carl Craig:

> «El *jazz* puede tomarse al pie de la letra o, por el contrario, no conservar de él más que sus trances espirituales. En el primer caso, se samplea a Coltrane, se invita a algunos músicos a que hagan dos o tres coros, se reproducen los esquemas de fórmulas ya ensayadas. El *jazz* consigue entonces lo que, a su pesar, siempre ha hecho bien: devorar a su víctima y absorberle toda su substancia. El *Nuyorican Soul* de *Masters at Work*, proyecto cuya ambición era mezclar a algunas glorias (Georges Benson, Tito Puente, Giovanni Hidalgo...) con las sonoridades de las pistas de baile de los DJs neoyorquinos, es, a este respecto, tristemente ejemplar. Por querer explicitar en exceso las referencias, Kenny Dope y Little Loui Vega se situaron frente a unos platos. Por querer fusionar en demasía personas y géneros, el riesgo es dejar identidad e imaginación en el guardarropa».[34]

¿Identidad? ¿Imaginación? Durante nuestra conversación, Carl Criag preparaba un álbum con *jazzmen* nada menores: Francisco Mora, exbaquetista de la banda de Sun Ra, y Rodney Whitaker, cuyo bajo se paseaba por las languideces de Bob James y los aromas de Yusef Lateef... Es en el verano de 1999 cuando el joven prodigio de las máquinas salido de Detroit publica finalmente *Programmed*. El conde Drácula y sus vampirillos aparecen por ahí en videojuego, en un CD espeso; también lo hacen George Clinton y Miles Davis. Esta nueva píldora de *electro-jazz* galáctico resulta decepcionante... Paradoja: ejecutado por auténticos músicos de *jazz*, *Programmed* transmite la esencia del género jazzístico en mucha menor medida que su disco precedente: *More Songs About Food And Revolutionary Art*, en el que Carl Craig actuaba solo y

---

33 En *ibídem*.

34 *Ibídem*.

a los mandos de una nave numérica apenas regado por una voz y una envoltura de guitarra. Y, cuando hablo de *jazz*, parto de la propia definición dada por Carl Craig:

> El *jazz* y el *techno* comparten valores comunes. Se trata de músicas que la gente tiende a encasillar... Hay quienes encierran el *techno* en un género, en un sonido particular. De la misma manera, el *jazz* siempre ha contado con puristas, con integristas. Por eso el *jazz* o el *techno* se vuelven aburridos y pierden todo su sentido si permanecen encerrados dentro de sus límites. Los verdaderos músicos de *jazz* o de *techno* comparten precisamente este punto común: reírse de tales convencionalismos. Su objetivo es el mismo: desplazar lo más lejos posible las fronteras musicales. Nunca los grandes músicos de *jazz* se han dicho: mira, tengo que tocar *jazz*, debo hacer esto o aquello porque el *jazz* es esto y no otra cosa.[35]

Cuanto más se retrasa esa comprensión, más las relaciones del *jazz* y el *techno* desvelan un laberinto de preguntas sin respuestas. El *jazz* (a menudo se olvida) fue la música más solicitada por los jóvenes de las décadas de 1930 y 1940. Una música mestiza, nacida de las notas y de las falsas notas de emigrantes africanos, sicilianos... Una música originaria de la plebe urbana. Nacida del *blues*. Una música que molestaba a la burguesía. Carl Craig y Saint Germain también hablan de *blues*. Lo buscan, Acechan a ese *blues*, a esa alma de la música. Hoy la edad juvenil ya no rima con el *swing*, sino con el *hip-hop* y el *techno*, y con ambas se mezclan las máquinas. ¿Puede el *jazz* prestar imaginación a los clubs? ¿O por qué no a las *raves*? ¿Podría el *jazz* permitir al *techno* convertirse en una bestia escénica? ¿Llegar a ser espectacular? El *jazz* y el *house* se hacen declaraciones de mutuo y tierno amor; sin embargo, muy pronto se verifica la dificultad de consumar esa relación.

Escuchemos antes la interesante confesión de un explorador del mundo del *house* francés —Frédéric Galliano— durante un debate organizado por el mensual *Vibrations* en marzo de 2000:

> Hace cuatro años que trabajo con los Belmondo y la base de mis conciertos era comenzarlos con mis músicos partiendo de ritmos de baile; es decir, orientados al *house* y al *break-beat*. Después de dos años de giras, de festivales y de

---

35 *Ibídem*.

> un disco en directo, llegué a la conclusión de que no es fácil para un *jazzman* tocar música de baile. El *jazz*, si se interpreta como tal, no se adapta a los tirabuzones del *house*. Había momentos en que eso no pegaba, en que Lionel continuaba balanceando frases cuando lo que yo le pasaba hubiera debido cambiar su ritmo. Resolví el problema reuniendo a todos los músicos alrededor de una mesa. Quiero ensuciarlo todo y volver a trabajar en directo el sonido de la trompeta y del saxo para hacerlo todo compacto. Eso dará coherencia a lo acústico y lo electrónico. Me di cuenta de ello tocando con Nahawa Doumbia, pues cuando me mecía en un ritmo *house* la cosa funcionaba. En realidad, no había que hacer nada, estaba dentro, había que *swinguear*, naturalmente. La música africana es una música de baile. Con los *jazzmen* debí trampear para unificar ambos universos.[36]

Una fusión no se impone. Se anuda o se desata. Se construye lentamente, paso a paso; el lenguaje de uno antes de encontrar el lenguaje de otro, las palabras y los travesaños para construir el puente... Si no, uno de los dos cuerpos acaba por derribar al otro: o el *techno* vira hacia el *jazz* o el *jazz* se vacuna contra el virus electrónico.

Nuestra época ya no reclama el mestizaje, sino su superación. La primera pregunta es: ¿cómo conseguir un injerto? Y, a continuación: ¿qué ocurre tras la hibridación?

Llegado del *jazz*, el trompetista Erik Truffaz halló SU respuesta: después de haber colado la electrónica en un sonido *jazz* libre y desenfadado, y de haber conocido el éxito con *The Dawn* y, sobre todo, con *Bending New Corners*, el becado de «Blue Note» prefirió los gritos de una guitarra a las caricias de un oud oriental para acompañar su *Mantis* a finales del 2001. Cuando lo escuchamos, las fiebres del *jungle* y de los ruidos pueblan todavía su *jazz*. Más circular. Sincopado. Tamizado sin bucles. Y con un ritmo ejecutado al «Parlófono», como rugoso homenaje a la música concreta y a Pierre Henry, con quien concibió un dúo ¡para máquinas y trompeta!

> Con frecuencia se me califica de músico *electro-jazz* —dice Erik Truffaz. Lo cual es falso. Lo único que hago es piratear esas músicas. Bajo los mismos principios, acabo de hacer con mi cuarteto un remix en directo de LTJ Bukem, después el de *Rose Rouge* de Saint Germain. Es maravilloso: ¡se me pide que introduzca lo orgánico en lo que está interpretado por máquinas![37]

---

36 Cfr. nota 33.

37 Véase la entrevista realizada para el sitio Amazon: http://www.amazon.fr/exec/obidos/tg/feature/-/225370/402-7653432-0696117

Subamos por el mapa de Europa y bajemos el termómetro hasta Noruega. Ése es el país del *electro-jazz*. *Jazz* marginal, se entiende. Dos nombres sobresalen allí, padrinos de esta nueva escena de fiordos y aguas frías: Bugge Wesseltoft y Nils Petter Molvaer.

El primero, calvo y binoculado, es el padre de un sello —«Jazzland»— dedicado a aquella mezcla detonante. Desde su primera entrega en 1996, firma sus discos de *swing* marciano con una leyenda tan delicada como elocuente: «una nueva concepción del *jazz*». Entiéndase: una «combinación entre programación y música viva»[38] que hace bailar en los clubs y en los garitos con ritmos vivos y castizos, particularmente con *Moving*, bonito éxito con trazas del *Tourist* de Saint Germain. Bugge ronda los cuarenta, reivindica su gusto por Brian Eno y Tangerin Dream y ha pasado buena parte de su carrera como acompañante al sintetizador y efectos especiales de maestros del *jazz* local como Jon Christensen, Terje Rypdal o Jan Garbarek, saxofonista de acentos sedantes y mundialistas.

Tal es sin duda la razón de ese injerto sin otros vástagos de interés. Lo cual explica la otra figura del dúo —Nils Petter Molvaer: «Nadie ha venido nunca a instalarse en Noruega, a diferencia de otros países escandinavos en los que han vivido algunos músicos: Dexter Gordon, Kenny Drew... De pronto, se evidencia que carecemos de una tradición sólidamente enraizada en el *jazz mainstream*. Nuestra influencia se debe más a personalidades locales —Jan Garbarek, Terje Rypdal—, a improvisadores que han desarrollado un sentido muy personal del *jazz*, del tratamiento del sonido. Por su lejanía, su situación excéntrica y su reducida extensión, Noruega es el lugar ideal para salir de los caminos clásicos».[39]

Nils Petter Molvaer también ha tocado con Jan Garbarek, que es un enamorado del birimbao brasileño, investigador de la Noruega ancestral que concibió uno de su álbumes —*Dis*— en torno a un instrumento tocado por el viento: la *Wind Harp*... No es casual que las dos principales obritas de Molvaer —*Khmer*, de 1977, y *Solid Ether*, de 2000— hayan aparecido en «ECM», cuyo eslógan suena así: «El más bello sonido después del silencio». Entre *jazz* y nuevas músicas, «ECM» es la marca de esas glorias del *jazz* noruego de acentos planetarios. Este sello

---

38 Léase el reportaje de Serge Loupien en *Liberation*: «Electro nordique» (jueves, 28 de diciembre de 2000).

39 Jacques Denis: «Ascensión par la voie nord», en el nº 24 de *Vibrations* (mayo de 2000).

audaz siempre construyó un imaginario extraño, lleno de silencios, mezclando la herencia de John Coltrane o Don Cherry con el fervor del *rock*, del folclore, de las música medievales o de los calores amazónicos, bañándolo todo luego en la belleza metafísica de las llanuras y los glaciares del Norte. Se trata de un soplo de ambientes contrapuestos que Molvaer encuentra en sus músicas de colores fílmicas entre el barroco y el *cyberpunk*, pero a los que añade un personaje: una máquina exuberante de paisajes de quietud sublime.

A Nils Peter Molvaer le gustan los sonidos graves, el lado oscuro de su fuerza interior: «Tricky, Carl Craig, los Residents, Photeck, el Miles de los setenta». Es uno de esos trompetistas que prefieren hacer música más que demostrar el dominio virtuoso de su instrumento; que eligen crear atmósferas con el sonido antes que exhibir la prodigiosa justeza de los acordes. En este sentido, se une a los heréticos «sopladores» proclives a jugar con las perentoriedades del azar y con el caos de la nueva electrónica: Miles Davis, evidentemente, Jon Hassell y sus bailes africanos a dúo con Brian Eno... O Graham Haynes, hijo del batería Roy Haynes, y músico de aterciopelados acentos cuyo *Tones for the 21st Century* ha permanecido como uno de los últimos paraísos artificiales de la música *ambient*, festejado en su aparición (1997) por el crítico Didier Lestrade como «El disco de The Orb que hace mucho tiempo esperábamos».

La más acabada fusión, la más densa entre el *jazz* y el *techno*, ¿no procede de esas figuras heterodoxas antes que de los grandes estilistas? Su apuesta es evidente que reside en el valor de sus respectivas aportaciones: la recuperación de una tradición extracategorial como se ha hecho en Noruega, y —por qué no— el arrebatador salvajismo del baile o la profundidad de las experimentaciones ilimitadas. Sin tales cimientos, cada uno habría —con toda la razón— permanecido —inmóvil— en su sitio. El tránsito entre géneros implica buena dosis de curiosidad, la permanencia de un deseo insatisfecho como el de Edgar Varèse en su tiempo: la necesidad de buscar otros caminos, otras herramientas para tocar el cielo, o para reír, o para lacerar lo que la vida tiene de irrisorio como lo hace Noël Akchoté al rasgar su guitarra (escuchad la caja y los micros, y las cuerdas) para así crear una electroacústica grillada y sedante a la vez que nos recuerda a las músicas de los últimos «colgados» del ordenador: Aphex Twin en versión etérea, pero sin bpm...

> *Jazz* es un término perteneciente a una época determinada, a una música determinada —nos dice Noël Akchoté. Hoy el *jazz* no está donde creemos que está; se encuentra fuera de lo que llamamos comúnmente *jazz*. Si el *jazz* consiste en hacer música con lo que nos rodea, entonces Photeck es más *jazz* que Diana Krall, a la que se comercializa como tal. Es más que necesario volver a poner un su sitio la idea constitutiva del *jazz*, y ésta sería la improvisación. El *jazz* ha llevado esta idea muy lejos, pero no es una idea exclusiva del *jazz*, al menos no según la ha formulado Derek Bailey: 'al principio era improvisación'. En este sentido, corrientes como el *jungle* o el *techno* pueden asociarse perfectamente al *jazz*. Algunos otros, como The Orb, construyen sus conciertos a base de improvisaciones. El instrumento importa poco; de hecho, el único interés que se persigue es saber de qué se habla, cómo se fabrica eso, de qué se quiere hablar; y es entonces cuando podemos plantearnos otras cuestiones como la del *rock*, el *jazz* o las músicas electrónicas.[40]

Las palabras de Akchoté suenan bien: del lado *techno*, el mejor sello de *jazz* no es un sello *jazz*; menos aún *techno*. Pero se trata de un mutante explosivo, degenerado, que construye millones de *samples* a lo loco: «Ninja Tune», cofradía salvajemente independiente fundada en 1990 por dos archipiratas: Jonathan Moore y Matt Black del grupo Coldcut. Cierto; desde sus primeros lloriqueos infantiles en ácido vinílico, «Ninja Tune» se abre paso con una serie de compilaciones denominadas *Jazz Brakes*. ¿Y...? Escuchadlas. Probad un trozo de DJ Food, o un filete de Funki Porcini, incluso un pastel de Amon Tobin. El piano ruge entre miles de claxons. Los *collages* se pegan al *techno*. Bugs Bunny se pone una trompeta entre los dientes. Orquestas hipnóticas hacen piruetas que la lógica no acepta. Los estribillos eclécticos son farsas dadá. Las trituraciones de sonidos suenan como *hip-hop* de Shadock. Las iras del *drum'n bass* se enredan en meandros de *spagheti* desabridos. El *funk* se convierte en *free jazz*.

Amon Tubby —el brasileño de Brighton— no utiliza ni sintetizador ni caja de ritmos. Sólo un *sampler* y una retahíla de vinilos, pero con un arte y una digitación... Aísla frecuencias, segundos de colores y ritmos; después los bricola, los amasa, los estruja y los retuerce. Crea su propio alfabeto de sonidos. Si se apoya en un breve rasgueo de guitarra, no lo hace para que suene tal cual, sino para desfigurarlo después de haberlo golpeado y poder así digerirlo cuantas veces se desee:

---

40 La entrevista a Noël Akchoté, realizada por Jacques Denis, fue publicada en el número 32 del mensual *Jazzman* (enero de 1998) para el informe «Cyber jazz, c'est auhourd'hui demain».

«¡Toma, esto es una guitarra. Probemos a hacer algo que una guitarra jamás podría hacer!»[41] Los puristas de la SACEM[42] pierden con «Ninja Tune» la corbata y muerde los tímpanos a los funcionarios del *jazz*. Ya no vibran las bellas letras del *jazz*, sino su espíritu estructural rebelde, imprevisible. Quizá no sea una improvisación propiamente dicha, inmediata e interpretada a partir de la inspiración de Ornette Coleman y sus músicos de principios de los sesenta, pero está muy cerca: un huracán de libertad en forma de bricolaje imprevisible.

El espíritu de «Ninja Tune» es el de los *jazzmen* experimentales de las décadas de 1970 y 1980 como Jacques Berrocal o *Un drame Musical Instantané*, que introducían castañetazos de soperas y bufidos de oscilador en sus ensaladas. Es el de los pequeños sellos equívocos y hoy distribuidos en ambientes raros y escogidos, como «Rectangle», creado por Noël Akchoté a mediados de los noventa para abolir las fronteras que separaban a los alegres marginados huidos de los circuitos del *post-rock* de Chicago y de las cavernas sonoras de la escena conectada al módem que florecía en Austria. O a la manera de «Comet Records» y sus hechiceros de excitado *jazz* africano, acústico, eléctrico y electrónico a veces. O como «Plush», cuyos *Ambitronix* consiguen la unción de los contrarios y cuyo *jazz* está siempre atento a cualquier sorpresa... Tomemos *Piano Book*, un disco de Benoît Delbecq aparecido en «Plush» en 2001. Una simple funda negra sin cubierta, simplicidad formal que parece decir a los buscadores de emociones: «Comprador: si buscas abrir el grifo de fáciles melodías, sigue tu camino»- Las informaciones se concentran en el *sticker*, el cual debe ser rasgado para extraer el CD de su sobre nocturno. En él se leen el título del disco, una mención al sello y la duración del láser. Después, esta frase incongruente, extremadamente dadá-zen, y reveladora del contenido de todo el álbum: «Benoît Delbecq al piano asistido por las impertinencias electrónicas de Steve Argüelles».

Un piano. Un simple piano. Puro. Las teclas parecen hablar, parecen bailar *jazz* contemporáneo. Casi clásico. Luego las notas se enrarecen. Se desnuda el sonido, desaparece la ortodoxia: un poco al principio, luego más, mucho más, hasta la locura. El piano se expresa poseído por

---

41 Véase la entrevista Amon Tubby en el sitio Pitchfork: http://www.pitchforkmedia.com/interviews/t/tobin_amon-00/

42 Cfr. nota 22 pista 7.

un fantasma electrónico que no deja de romper las frecuencias y de arrastrar al artista hacia la improvisación mágica. Delbecq, educado en la escuela libertaria del saxofonista Steve Coleman y miembro de los Recyclers que acompañan al vocalista Katerine, sigue y persigue las trayectorias de esa sombra fantasmagórica de 0 y 1. ¿Qué hace ese piano clásico roído y desvirtuado por la máquina? En este disco casi anónimo, unir los extremos: la ciencia y la ingenuidad; la severidad y las chiquillerías salvajes; la armonía y las disonancias; el arte del ruido y una memoria fatigada... Es la otra cara del matrimonio entre *jazz* y *techno*.

2001. Pausa infinita

Jazz músicas del mañana según un pícaro manipulador del presente

Uwe Schmidt lo mismo diseña gorras que prepara proyectos. Solo o acompañado, hace estragos bajo los múltiples rostros de Atom, Atom Heart, Bund Deutscher Programmierer, Cœur Atomique, Datacide, The Disk Orchestra, Erik Satin, Geeez 'Gosh, Gon, Lassigue Bendhaus, LB, Lisa Carbón, Los Samplers, Real Intelligence, The Roger Tubesound Ensemble, Señor Coconut y Su Conujunto... y Flanguer, seguramente junto a Burnt Friedman. Este hombre, repartido entre Alemania y Chile, es, por otro lado, uno de los manitús de la asociación «Musicians Against Copyright of Samples», lo que en absoluto lo impide colar percusiones y otros instrumentos acústicos en medio de los *samples* de su *jazz* mutante, de sus paisajes experimentales o de sus caricias de electrónica afrocubana... He aquí, en tres parábolas confiadas a la revista *Chronic'art*, una visión endiabladamente juiciosa de las músicas de la aventura contemporánea...

Por qué su música es *jazz*...

> El músico tradicional de *jazz* es un concertista. Posee una idea excesiva de la 'programación'. Para algunos el *jazz* sólo es *jazz* cuando se interpreta. No estoy de acuerdo con ninguna de las dos apreciaciones. Si yo puedo simular el aspecto interpretativo del *jazz* hasta el punto de que la gente no pueda distinguirlo, entonces mi música es también *jazz*.

Por qué su *jazz* no es futurista...

Decir de una música que es «paseísta» o «futurista» representa una comprensión cultural o histórica de la que no participo. *Sun Ra* decía: «No me interesa el futuro. Me interesa el infinito, en el que incluyo el pasado, el presente y el futuro». Los artistas que se dicen «futuristas» son personas que sólo han sabido expresar sus sueños y sus visiones.

Y por qué puede serlo TODO...

Creo que deberían superarse esas estúpidas clasificaciones del tipo 'música electrónica'. Ante todo, soy músico y no encuentro diferencias entre tocar música, editarla, arreglarla, etc. La denominación «electrónica» debe remitirse al proceso de creación y no a un género musical. El *rock* puede ser electrónico.[43]

---

43 Fragmentos de entrevistas tomados del artículo de Wilfried Paris publicado en el número 2 de la revista *Chronic'art* de diciembre de 2001 y enero de 2002.

Pista de conclusión

Para formular preguntas siempre

Una breve reflexión en torno a la infancia y al ruido, eco último de mi obsesión por Dadá y el futurismo italiano; una meditación sobre la eternidad de cualquier música y una conclusión en forma de manifiesto político y social sin cavilar demasiado.

Eterno presente. Ecuación matemática

Ruido + repetición = infancia pícara

> La última parte del álbum es extraña, con un prolongado vacío a los diez minutos y esa especie de *jingles* al final...
>
> —Procede de un programa que utilizamos en su momento y que decidimos guardar...
>
> —¿El azar?
>
> —No, no exactamente; más bien algo perteneciente al orden de la teoría de la evolución o de las matemáticas: formas y números... El azar no interviene porque hay una estructura.
>
> —¿Ese largo silencio forma parte de la estructura?
>
> —No, lo dejamos expresamente ahí, como una especie de broma. Era perfecto donde estaba, con una duración ideal para olvidarse del disco e iniciar una conversación.[1]

Los aquí entrevistados —Sean Both y Rob Brown— forman un dúo de electrónica pura: Autechre. Más bien forman un trío junto a su ordenador «CuBase». Mezclan el ruido triturado con el silencio habitado; los estribillos de pícaros increíbles con los ronquidos de lejanas galaxias. No piensan. No buscan. Se divierten durante meses y meses con sus máquinas. Cavan y excavan. Escuchan exentos de cualquier actitud apriorística, sensibles al accidente que hace o deshace la melodía, al

---

[1] Entrevista al grupo Autechre realizada por Jean-Philippe Renoult (mayo de 1998) para el sitio Virgin Megaweb (más activo, pero cuyos contenidos son accesibles en http://www.technorebelle.net).

choque sonoro que sobreviene durante una programación errónea. Les gusta el error. Se parecen a los intérpretes de las partituras de John Cage, a los que el compositor animaba a errar, a deslizarse hacia la equivocación, a resoplar, a olvidar las normas musicales para divagar en torno a las intuiciones que trazaban sus maneras gráficas y anárquicas. Dadá zen.

«Con la escritura, había un orden. Con la electrónica, ese orden ya no existe. Ya no hay serie»,[2] decía John Cage.

La incertidumbre, el desorden. El fin de la linealidad. Este programa inconsciente no procede de la era electrónica. Está presente en la obra de los dadaístas y de los futuristas y apasionó los sueños de los surrealistas. ¿Pero es que no se encuentra en los orígenes mismos de la cultura *pop*? Más allá del *techno*, ¿no vibra tal idea en todos esos músicos que abren baches de sentido y de sinsentido en las carreteras de la razón dominante? ¿No vive en esos cósmicos artesanos que revelan espacios habitados por dulces caracteres en lo más profundo de los infiernos del Arte y del entretenimiento? En *Lipstick Traces* Greil Marcus describe su visión de los primeros hipos de la cultura *pop*. ¿Su primer parto?: un título de los *Orioles —It's Too Soon To Know—* que no se sabe por qué milagro aparece en las emisiones de una radio neoyorquina en agosto de 1948:

> Los grupos vocales negros precedentes —Mills Brothers en los años 30, Inkspots a principios de los 40, los Ravens en 1947— hacen una música conforme a las bien definidas reglas del ritmo, de las armonías vocales, del color tonal, de los textos fácilmente memorizables. Se basan en expresiones artísticas a la vez burguesas y blancas. Ello implicaba exactitud, desterrar la ambigüedad, y presentaban al auditorio un producto acabado —y un producto acabado quiere decir 'todo va bien' o 'no puedo más'. El sonido de los Orioles, en cambio, llegaba al auditorio como si fuera la voz de otro mundo; invitaba a su prolongación, a reemplazar sus silencios con los propios deseos, temores o fantasmas. Por sus lánguidos suspiros, sus vacilaciones constantes, ese sonido, contra toda certidumbre establecida, significaba ponerlo todo en duda.[3]

---

[2] Extracto del libro de Jean-Yves Bosseur *John Cage*, colección Musique Ouverte (Minerve, 1993, 2000); entrevista con Jean-Yves en junio de 1970.

[3] Greil Marcus, *Op. cit*.

No hay cultura *pop* sin una quiebra. Una voluntad de desbordar las prohibiciones tanto como un deseo de alcanzar lo maravilloso. La realidad no es lo real: en esta constante se mezclan el lamento de un mundo desterrado y la esperanza de encontrar nuevos caminos...

Esta mezcla de juego y de nostalgia, de sentimiento de pérdida y de vida pendiente del hilo del caos, eran aspectos presentes en los Orioles, pero también hoy si escuchamos el *Endless Summer* de Christian Fennesz, inspirado en la escritura *pop* y sus fuentes emotivas para poner el alma en sus increíbles brujerías informáticas semejante a un niño jugando con sus objetos familiares que ya no son de madera o de latón, sino moleculares, crepusculares, cósmicos.

Compositor que se metería sin dudarlo en el saco *underground*, cazador de atmósferas tiernamente cacofónicas, de atractivos estribillos y prolongadas divagaciones contemporáneas, que se divierte ocasionalmente con los músicos *post-rock* de Tortoise, Nobukazu Tekemura transmite el mismo mensaje: «Para mí, componer es como tararear una nana».

A finales de la década de 1950, cuando ya controla sus máquinas e inventa el primer sistema de síntesis vocal de la historia de la música, con una nana es con lo que Max Mathews se divierte. Este ingeniero, además de violinista aficionado, experimenta al margen de su trabajo en los laboratorios «Bell»; luego graba allí, en 1961, *Bicycle For Two*. Un sonido adolescente. Un sonido inmortal. Un sonido suave y repetitivo que suena exactamente como una nana: «Daisy, Daisy», canturreado por «Hal», el ordenador de *2001, una odisea del espacio*, cuando enloquece en los espacios intergalácticos del futuro. Más humano que un humano. Máquina que descarrila y desplaza al hombre de su centro cantando una nana. ¿Qué significa, pues, esta cancioncilla electrónica? ¿La desaparición del arte y, por ende, la del hombre absorbido en la tecnociencia, tal y como la describe la filosofía de Paul Virilio?[4] ¿U ocasión para un nuevo renacimiento, para una nueva infancia desembarazada de las pesadas jerarquías del pasado? Uno piensa en el tres en raya; otro huye a través del baile sin fin; uno abandona su cuerpo adulto; otro recuerda la tarantela (ese exorcismo físico y musical pensado para evitar la picadura de la tarántula); otro escucha una melodía en el contexto que analizan Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mille*

---

4 De Paul virilio, léase *Ce qui arrive* (Galilée, 2002) o *La Bombe informatique* (Galilée, 1998).

Plateaux: «Un niño en la oscuridad, apresado por el miedo, se tranquiliza canturreando. Camina y se detiene al ritmo de su canción. Perdido, se refugia como puede, o se orienta bien que mal con su cancioncilla. Es ésta como el croquis de un centro estable y seguro que estabiliza y calma dentro del caos. Quizá el niño salte a la vez que canta. Acelera o ralentiza su paso; pero la canción es ya ella misma un salto: la canción salta del caos al comienzo del orden, corre un riesgo permanente de fracturarse. Siempre hay una sonoridad en el hilo de Ariadna. O en el canto de Orfeo»[5].

La cultura *pop* busca esencialmente la ingenuidad del estribillo infantil y superarla con otras nuevas ingenuidades. Y lo hace al margen del éxito, al margen de las instituciones, lejos del mercado con el que, sin embargo, es necesario pringarse. La busca volviendo sobre sí misma, regresando a esa edad en que uno lo palpa todo —no importa qué— para crear su música tarareando. Sin separaciones, sin rendir cuentas a nadie, sin atribuir roles. Encontrar al niño primigenio significa olvidarse del niño dañado del presente. Y este tortuoso camino no puede comprarse. Debe excavarse.

¿Cómo esperar hoy que un Paul McCartney encuentre la inocencia de los Beatles si firma un disco con su nombre? ¿Si permanece bajo las luces de los proyectores? Por lo tanto, huye y crea, en el más absoluto secreto, The Fireman. Con Youth —un antiguo miembro del grupo *punk* Killing Joe— edita dos CDs: *Strawberries Oceans Ships Forest* en 1994 y, cuatro años después, *Rushes*. Las fundas carecen de información, al igual que los vinilos del *techno* de Detroit. Sólo el nombre del grupo, el del álbum y la lista de títulos que se encadenan en una mezcla interminable. ¿La casa de discos? «Juggler Music», nombre desconocido. *Juggler* significa 'malabarista', y es precisamente la imagen de un malabarista la que compone el logo de «MPL», el sello de McCartney. Otro detalle más: las palabras *Fireman* y *Rushes* proceden de *Penny Lane*, tema de los *Beatles* cocinado con pimienta melódica en 1967. Juego de signos, juego de sonidos y de colores, *The Fireman* desarrolla una especie de *rock* sedante y reiterativo con un par de píldoras del Terry Riley de finales de los sesenta. Los ritmos son líquidos, alimentados con rizos

---

5 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, colección Critique (Les Éditions de Minuit, 1980) [de. cast. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Valencia, Pretextos, 1998].

de guitarra o de sitar, con ecos y con discretos remansos de ruidos. La música gira en movimiento circular, con un mismo estribillo yendo y viniendo de principio a fin del disco, en una suerte de danza *kitsch*, hipnótica, pero sin bpm, que semeja un homenaje del ángel de los Beatles a los amplios paisajes de Klaus Schulze.

Bajo el velo de *The Fireman* Paul McCartney desaparece como *star-rock* y actúa a la manera de los Residents o de Maurizio y sus arcángeles de la nueva era numérica para quienes el nombre del artista carece de importancia. No sólo se oculta, sino que compone una música para él inédita, inspirada en músicas suaves y repetitivas, con un talante estético más propio del universo electrónico que del *rock*. Parece que quisiera indicarnos un camino: el del *home studio* y no el del estudio profesional; el del aislamiento para reaparecer y no el de las trompetas de la fama. Aislado con Youth, se retira del circo del espectáculo. Se reencuentra con su inocencia.

¿Aislamiento? ¿Intimidad? En la funda del CD de Charles Webster *Born On the 24th of July,* editado en los albores de 2002, aparece un muñequito sentado, perdido sobre un fondo de color anaranjado que parece dibujado a lápiz... Tras quince años de carrera y de una multitud de pseudónimos, Webster firma por primera vez con su nombre y entrega canciones de un house sedoso e inconfundible, a medio camino entre un soul aterciopelado, un *folk* galáctico y suaves evanescencias. Nunca esta denominación —*house*— se había aplicado con tanta justicia. Webster, tímido y disperso, se encuentra en su casa. Cuando se le pide que describa su disco, duda, tartamudea, no sabe qué responder. No hay en él ninguna lógica comercial. Sólo un disco grabado —es obvio— en un sello independiente: «Peacefrog». Sólo una obra habitada por un personaje hipersensible.

Webster pertenece a la cultura *pop* descrita por Greil Marcus. A la misma que pertenecen Marcus Eon y Michael Sanderson, miembros de Boards of Canada. En su álbum de 1998 —el renombrado *Music Has The Right To Children*— mezclan la desinhibición infantil y la angustia del mundo; vuelos románticos y contundentes martillazos. Ellos mismos se sienten aislados, en su estudio instalado en las Pentland Hills, en Escocia, y sólo conceden entrevistas a través de *Interred*. Cuando se dieron a conocer a principio de la década de 1980, ya trituraban cintas, documentales de TV y películas para niños. Más adelante, con su grupo, incorporaron guitarras atmosféricas y ruidistas

a lo Sonic Youth o My Bloody Valentine. *Rock* experimental. Después, aquellos dos músicos con barba y ataviados con gorro de lana, regresaron a la electrónica. Naturalmente, fue un regreso muy sofisticado, ayudándose del *sampling* y de los bricolajes de sus comienzos. Actualmente, cuando acarician las teclas del piano, lo hacen para ensuciar inmediatamente el sonido con estruendo de máquinas e integrarlo en su gran ensalada de ruidos y melodías. Su música es un continuo estribillo, inspirada en los sonidos de su infancia, en idioteces genéricas, en ecuaciones matemáticas y memorias magnéticas. Pero incorpora la contaminación acústica para defender su territorio: la tierra de lo desconocido. Primero, para decir en voz alta a los chapuceros y a los irresponsables que se creen niños que sólo son unos cabrones, obesos defensores de un mercado para viejos chochos; y, a continuación, para intentar rozar el llameante cielo de Ícaro o el del Surfista de Plata...

> Hay que suprimir lo tonal, hay que desterrarlo —se lee en *Mil Mesetas*. Estamos pasando de los estribillos arreglados (territoriales, populares, amorosos, etc.) al gran estribillo urdido por lo cósmico. Pero el trabajo de creación se encuentra ya en los primeros, en ellos está en su totalidad. En la diminuta forma-estribillo o rondó ya están contenidas las deformaciones concitadoras de una gran fuerza. Escenas de infancia, juegos de niños: se parte de un estribillo infantil, pero el niño tiene alas y se convierte en un ser celeste. El devenir-niño del músico se funde con un devenir-aéreo del niño, formando un bloque indestructible. Memoria de un ángel, es más bien aspiración a un cosmos.[6]

En las mejores músicas de la electrónica actual se funden la repetición y el ruido. La repetición para trazar en la memoria la línea móvil de un territorio invisible en el que ambas se reconocen afines. El ruido para que los guardianes del orden permanezcan inmóviles frente a una puerta cerrada. Estas dos caras de una misma moneda se unen según los ritmos y las improvisaciones del estribillo cósmico del que hablan Deleuze y Guattari. Búsqueda de la intensidad, investigación de una identidad sólida, más poderosa que la civilización y sus reglas del espectáculo.

¿Puede haber ruido sin repetición? ¿Ruido sin estribillo? Según el investigador Emmanuel Gryzszpan, el *techno* y su corazón batiente —la *free party*— se caracterizan por esta noción de ruido antes que por cualquier otra cosa. Ruido como materia prima de la música, como rechazo de la norma. Ruido como toma de distancia respecto a la sociedad.

---

6 *Ibídem.*

El artista más radical y más politizado de la escena electrónica alemana —Alec Empire— redactó sobre ello un manifiesto: «La industria del ocio (radio, televisión) ejerce una función única: mantenerlo todo y a todo el mundo tranquilo. ¡Sólo producen hastío! ¡El *hardcore* digital nace para destruir esa armonía ficticia! ¡Porque es engañosa! ¡La clave es el ruido —la vida está llena de ruidos—, sólo la muerte es silenciosa! Por eso el ruido ha sido expulsado de la radio, de la TV, de los supermercados, etc. Las frecuencias medias hacen subir la adrenalina del cuerpo. ¡Cuando la gente está excitada, encolerizada, henchida de emoción, etc, produce mucho ruido! (...) ¡Los ruidos de motín suscitan motines! El *hardcore* digital es una música funcional, no es música *pop*. Es combustible para el fuego».[7]

El ruido se encuentra sin dudarlo en el corazón de las músicas rebeldes. Y lo está desde los primeros escándalos de Luigi Russolo y de los futuristas. Pero ojo al error de perspectiva: mucho antes que el *techno*, fue el *rock* el que utilizó el ruido para irritar y poner en fuga a la gente de bien. Éxito comercial gigantesco el del *heavy metal*; en escena, Slipknot ahoga al público con *larsens*, saturación de guitarras, violentos fragores de batería y profusas verborreas acompañadas de sesiones de escupitajos y riñas entre sus músicos disfrazados. Como dijo *Clown*, uno de los tres baterías de *Slipknot* en un texto que bien podría ser una variante del manifiesto de Alec Empire: «Desde la infancia, habéis hecho esfuerzos por adaptaros, pero interiormente experimentáis sentimientos equívocos y "se" intenta convenceros de que son inaceptables... Slipknot ofrece a los chicos la oportunidad de mirar al mundo cara a cara y decirle: "yo soy yo mismo. Vete a tomar por el culo"».[8]

La diferencia reside sólo en el ruido. Los grupos de *heavy metal* como Slipknot hacen sólo espectáculo, al contrario que los artistas del *techno*, del *house* o incluso del *hardcore*. El verdadero DJ no es una estrella, sino un chamán. Los espectadores no forman un «público» convencional: son danzantes. El impacto sonoro no basta; debe alimentarse constantemente de ruidos; concretos, recomponiendo la ruptura entre vida y arte. El *techno* supone también hipnosis; de ahí la repetición y sus lentas evoluciones de detalles. Hay que considerar también

---

7 Emmanuel Grynszpan, *Op. cit.*

8 Palabras recogidas de «Les nouveaux hérauts du metal hurlant au Zénith», artículo de Laurence Romance en *Libération* (sábado 9 y domingo 10 de febrero de 2002).

esa idea que se tiene de la infancia, del retorno a la infancia o más bien de su superación, de su trascendencia por medio de la materia sideral. ¿La infancia? ¿Una edad equivocada? ¿O esa etapa en que todo es posible? ¿Ese tiempo de juego y de bricolaje permanentes? Sí, la infancia como voluntad de encontrarse a sí mismo sin preocuparse de los destructores de sueños.

Cuando se unen en la intimidad para burlarse de las leyes del mercado, el ruido reconocible, la repetición cautivadora y la improvisación libérrima encuentran el potencial subversivo de la cultura *pop* que se creía perdido para siempre. Siembran otra voz en el corazón de la música, semillas de revolución estética que no precisan reivindicarse políticamente para ser políticas. En febrero de 2002, sobre un escenario de París, Herbert tritura una caña de coca a golpes de micrófono y reinyecta su provocación sonora en el *sampler*. Recicla en directo, creando repeticiones a partir de la confusión de los sentidos, de una sinestesia. Con este gesto nos mete en la cabeza las palabras de *I Zimbra* de los Talking Heads, tomadas de un poema dadá, o los *ziza, omazu, arazaz u oumba-oumba* que Ball y Huelsenbeck declamaban en Berlín durante sus *performances* en 1920. Tales palabras asemánticas, tales palabras rítmicas, esos ecos de África son ruidos infantiles que golpean a los gendarmes de la creación y se abren a los cantos de la fantasía: «Como no sabían lo que querían escuchar, fabricaron un sonido que llamaron "ruidismo medieval", "ruido de efecto imitativo", poema simultáneo: todas las acciones se producían al mismo tiempo, con lo cual la acción desaparecía. Gemidos, bombo, glisandos, una armonía prehistórica, gritos de dolor y de hilaridad».[9]

---

9 Cfr. nota 3.

1999-2001. Obsesión de vanguardia

Permanencia de las referencias futuristas y Dadá

Tres discos.
Tres ejemplos de memoria viva.
Tres hallazgos casi al azar.
Tres selecciones completamente subjetivas.

> ¡Nos encontramos en la profética frontera de dos siglos!... ¿Qué merece la pena mirar detrás de nosotros, en el momento en que no es necesario romper las compuertas misteriosas de lo Imposible? El tiempo y el Espacio murieron ayer. Vivimos ya en lo absoluto, pues acabamos de crear la eterna y omnipresente velocidad.

Esta cita, firmada por Marinetti, es extracto del *Manifiesto Futurista*. Se esconde en el libreto de un CD aparecido casi clandestinamente en 1999 —*File Under Futurism*— con juegos de formas metálicas, construcciones industriales, rectángulos y líneas de color. Los autores de esta música violenta de violines mezclados con ruidos de giradiscos, de gritos selváticos y de múltiples aullidos mecánicos se separan en dos entidades desafiantes: un grupo de música nueva —*The Freight Elevator Quartet*— y uno de los adalides del *turntablism*, maestro en *samples* y referencias de música contemporánea: DJ Spooky, conocido como That Subliminal Kid.

Segunda prueba de la permanencia de la imaginería de las vanguardias a comienzos del siglo XXI: el mismo año que *File Under Futurism*, el grupo de Bill Laswell —*Material*— saca un álbum con un título demasiado bello como para no figurar en este libro: *Intonamuri*, nombre de los grotescos generadores eléctricos de ruidos creado por el futurista Luigi Russolo tras su manifiesto de 1913: *El Arte del Ruido*. En ese disco Laswell ha invitado a participar a lo más selecto de los oradores y magos de los platos de la escena radical neoyorquina y le añade un subtítulo que da más cuerpo todavía a nuestra semejanza histórica: «El rap todavía es un arte».

La tercera sorpresa, fechada en 2001, sería electrónica; traducid: *techno* sofisticado ejecutado con atmósferas y ruidos de lo cotidiano, voces sobre un cometa y cajones musicales. Debe su presencia aquí al pseudónimo elegido por su autor: Readymade, y a esa autenticidad no despreciable en la que Jean-Philippe Verdin (inclinado al *house* una noche de *rave* en 1991) se muestra digno émulo de Marcel Duchamp. Sin pretenciosidad, entre estribillos de *Cocotte-Minute* y ritmos como pelotas de ping-pong, castillos de naipes numéricos y *samples* de trovador, cancioncillas para *crooner pop* (David Sylvian en un tema) y garabatos sintéticos para un vocalista *rap* (*Juice Aleem* en otro).

Todo aquel que encuentre reprobables mis comparaciones de espacio y tiempo, o que desee sugerirme otras, puede enviarme un correo electrónico a: ariel@mmultimedias.fr

Edad Media. Reflexión medieval

¿Y si el *techno* no tuviera otras raíces que toda la música desde la aparición del hombre sobre la tierra?

¿Es una metáfora audaz remontarse a la música medieval para encontrar las raíces del *techno*? ¿Una realidad por pura deducción? ¿O una certeza impresa en el eterno musical? Pegad la oreja a las piezas litúrgicas para coro de Léonin y Pérotin interpretadas por el Hilliard Ensemble. Fascinantes. Datan del siglo XII. La música se eleva suavemente, se forman rizos repetitivos que se superponen unos a otros. ¿Tiempos atmosféricos: *ambient*? ¿Tiempos de éxtasis sonoro: *trance*? Se ha elegido a Pérotin... Pero se podría citar a Josquin Desprez, de la segunda mitad del siglo XIV, los cantos gregorianos e incluso salir de Europa y detenerse en las músicas rituales del antiguo Egipto; ir a Turquía con los derviches o visitar a las tribus pigmeas en busca del tambor ancestral. El *techno* y sus rituales extáticos (las *raves*), ¿no son la traducción por medio de nuevas herramientas de la necesidad de sentimientos que provienen del origen de los tiempos?

2020. Conclusión política y social

¿Mañana, el infinito magma musical en la Red?

Mi vecino virtual escucha música, y la compone. Yo la escucho, y la compongo. Nuestras bandas pasan de uno a otro. Nos pirateamos mutuamente. Intercambiamos nuestros animados *samples*. Vamos enlazando la música de amigos, conocidos y desconocidos. El círculo se amplía. No hay centro ni jerarquía. De París a Tokio, de Melbourne a Brazzaville. Se acabó el mercado en este baile de ordenadores. Sólo un comercio de truque sin intermediarios... ¿No es este tipo de intercambio lo que obsesiona a los monstruos del mercado del disco?

Esta visión, sin embargo, no es aséptica. Perfila los contornos de un nuevo *underground* compuesto ya no por clubs, sino por redes privadas enlazadas a través de la Red. Puede ataviarse con varias pieles: una radical; otra empática. A la manera del uso del *sample* o en forma de intercambio de ficheros musicales por Interred, puede elegir entre varias actitudes respecto al *copyright*.

¿Deberían ser libres los *samples*? ¿O no pagarlos *a priori*, sino *a posteriori*; es decir, sólo cuando haya habido un beneficio comercial probado? Estoy convencido de ello.

¿Y los ficheros MPB que corren entre aficionados y melómanos a través de servidores y aplicaciones con nombres bárbaros: Audio Galaxy, Napigator, Gnutella, Kazaa, Mojo Nation, Music-City, Aimster, etc? Durante dos años (desde la primavera de 1999 a la de 2001), *Napster* se lo hizo pagar muy caro al mercado del ocio, y el sueño de una música

libre y gratuita fue compartido por cerca de 60 millones de internautas: la aplicación *Napster* permitió al mundo conectado intercambiar todas las músicas del planeta sin pagar ni un céntimo. A partir de un catálogo centralizado en el servidor, los internautas copiaban, de disco duro a disco duro, los ziques numerados por sus colegas virtuales y cambiaban las vocalizaciones de *Madonna* por las batidoras de Daft Punk sin que la familia SACEM ni los cinco dragones («Vivendi», «Universal», «AOL Time Warner», «Sony», «Emi and Bertelsmann») pudieran tocar su real óbolo... Pero ¡ay! Los jueces tomaron nota de *Napster* y lo redujeron a espectro bajo el ala protectora de «Bertelsmann...»

No intentemos juzgar, ni separar a los buenos de los malos; después de todo, la gestión de *Napster* era, cuando menos, ambigua: sus fundadores habrían podido ciertamente convertir su servidor en una especie de servicio público de nuevo cuño, rehusando cualquier beneficio económico para justificar el impago de los derechos de autor; pero prefirieron crear una empresa destinada a su cotización en bolsa...

Retrocedamos para comprender el significado de ese combate entre estructuras piratas y los mastodontes del ocio: un combate que es tanto político como cultural.

Es político desde la noche de los tiempos, desde que el hombre transforma los ruidos en música, las herejías en armonía y las explosiones en ritmos; desde los consejos que daba a los poderosos el más oligárquico de nuestros filósofos: Platón. En *La República*, el sabio y reaccionario barbudo previene de los peligros que entraña la música para el orden social: «A través de la música, el espíritu revolucionario se manifiesta con más facilidad y sin advertencia, como si fuera un juego y nada malo pudiera en sí mismo contener. Pero es su carácter que, fijándose poco a poco, penetra gradualmente en la moral y las buenas costumbres y, fortalecida en ellas, impregna los hábitos privados; luego las leyes y las instituciones políticas con enorme insolencia y una gran falta de contención, y acaba por sembrar el desconcierto (...) En ninguna parte se modifican las leyes de la música sin modificar a la vez las disposiciones civiles más importantes. Es aquí donde los guardianes deben construir su fortaleza».[10]

---

10 Platón, *La República*: cita tomada del libro de Jacques Attali, *Op. cit.*

De ahí que los trovadores fueran criados de reyes y príncipes, y de compositores como Lully y Bach, sometidos al mejor deseo de sus amos: el músico sólo crea lo que se le manda o lo que se le paga para mayor gloria de la Iglesia o de la realeza. Pero sigue fiel a sus veleidades y, sobre todo, se inspira en los coros o cantos de la plebe. No diferencia entre música popular o música de cámara, o, en todo caso, no lo hace durante el proceso de composición... La música, tan inasible cuando nace del pueblo, inocula sus virus de subversión o de simple placer pagano en cabezas y cuerpos. Mucho de este virus lo hemos ojeado en este libro: desde los *Globbots* de Joe Meek a los claxons de Lee *Scratch* Perry; de la melancolía de Larry Heard a las provocaciones de KLF... Hemos seleccionado el contexto de oposición entre incendiarios y bomberos, entre artistas salvajes y creadores de salón, entre bandidos del *sampling* y funcionarios del solfeo, saltimbanquis del error y músicos racionalistas. En fin, también a Platón, aunque preferimos a Diógenes, que tenía por costumbre advertir: «¿Para qué sirve un filósofo que no muerde?»... Una música que sólo da palmaditas en la espalda de los reyes, de los presidentes y de los jefes, ¿para qué sirve?

En 2002 el poder es económico. Y mundial. Desde finales de los sesenta, fiado en la investigación por circuito cerrado, el Estado se contenta con cobrar unas migajas en impuestos. Pensando en los internautas que intercambian gratuitamente ficheros en la Red, los ejecutivos de las multinacionales se ponen a gritar: «¡Defendemos a los creadores contra los piratas!»... Sólo los tímidos corderos pueden ser tan ingenuos y tragarse ese discurso. A los sicofantes que nos hartan de audios y clips, Mad Mike los llama «programadores». Los dragones del capitalismo no combaten por nuestro dinero: quieren nuestro tiempo; sobre todo, nuestro tiempo libre, esos momentos que invertimos en jugar o en escuchar música, o incluso en bailar. Id, venid, confiad en nosotros: abonáos a mi programa de TV, comprad mi oferta en la Red, escuchad mi menestra de politonos en vuestro móvil... ¿Música? ¡Qué magnífico producto de reclamo para nuestras cloacas y sus innumerables zurullos! Nos hacemos cargo a cada instante de vuestra vida, como un seguro, y la caja registradora funcionará sin que tengáis que molestaros en abrirla. ¿Os gusta la violencia? ¿Los textos machistas? No hay problema; encontraremos un atrevido rapero, peor que Eminem. Si no, basta con sacar a Sardou o a Hallyday de su piscina climatizada. ¿Sirven todavía unos cuantos individuos en un estadio de fútbol, por ejemplo, con sus mecheritos encendidos? Pan y diversión. ¿No os recuerda nada todo

esto? El Poder persigue domesticar los sonidos y la personalidad en ese ámbito en que la música sólo se vive verdaderamente en ausencia de cualquier forma de control... Pirata. Pirata, naturalmente.

El *punk* y el *house* han puesto la música al alcance de todos; eso sin contar el *dance*, que ha unido la fisura entre lo que compone e interpreta y lo que escucha la burguesía, cómodamente sentada, con la cartera al alcance de la mano. Si los DJs no son más que «oyentes autoproduciéndose en concierto», como sugiere Peter Szendy en su *Écoute, une histoire de nos oreilles*, entonces el público de los «oyentes» puede transformarse en colectivo de músicos. ¿Por qué, entonces, no ir más lejos? Que todo el mundo se convierta en artista: tal es la propuesta de Lautréamont. Éste era también el sueño de los *hippies*. Y es tal vez el objetivo de los contaminadores de *free parties* y de los manipuladores de los *home studio* de antes y de ahora. Como un recuerdo lejano de las vanguardias y de la contracultura, gritan ¡mierda! a las instituciones que a nosotros nos gritan ¡mierda! Reírme donde quiera y como quiera. Con o sin responsabilidad; con o sin revolución; con o sin poesía. Y tanto peor para Lautréamont, o tanto mejor si los pisteros son artistas del instante, sin arte, pero en favor de la vida.

Maurizio, *Oval, Scanner, Pole, Autechre* y otros muchos poetas del 0 y 1 decidieron situarse lejos. Lejos de la moda, lejos de los media, lejos de la promoción, lejos de los mastodontes del disco, lejos de los hipócritas que quieren comprar nuestro tiempo de calma y de diversión. Libres de aceptar la idea de no vivir de su música. Íntegros. Resistiendo a los cantos de sirena de un capitalismo del espectáculo capaz de digerir incluso sus propia contestación.

¿A dónde vamos, entonces? ¿A dónde van las músicas electrónicas? ¿Es necesario anticipar que más de 60 millones de napsterianos componiendo sus propios repertorios musicales con gran daño para las sociedades de autores y las multinacionales han convertido a centenares de millones de oyentes en verdaderos creadores? Imaginad ese inmenso magma de las músicas numéricas, océano de sonidos invisibles poblando el ciberespcio; cien, mil, cien mil veces sampleados y resampleados, pinchados y repinchados. Sin crítica musical, pues se han abolido las jerarquías. Cada uno ayuda al resto a encontrar sus propias perlas, éxitos efímeros que a partir de ese momento se intercambian a través de las tuberías del mundo. Y, en vez de críticos, un meteoro humano que navega empujado por fuertes vientos numéricos.

¿Sueño o pesadilla? Ambos, sin duda. Estación *Overdose* numérico. Nos convertimos en octoplasma sonoro, permanentemente conectados a una pantalla glotona. Nada puede reemplazar esa sensación de poder rasgar la guitarra, de sentir el estremecimiento de sus cuerdas y ceder a su aliento tan cercano; o temblar con la voz —perdida entre abalorios— del vocalista de *blues*, o bailar hasta saludar a Zeus en el Olimpo y cogerlo en brazos antes de comprobar que en realidad se trata de Larry Levn dejando girar enloquecidos sus platos para tomar un baño de sudor. No existen montes Parnasos en estos universos de músicas manchadas por la *ganja*, surgidas de la locura de reformistas burgueses o de los sueños de los jóvenes *Blacks* de los guetos. No hay Panteones salvo en las fachadas de las Iglesias, de los Estados y de los billetes de banco. La emoción se cachondea de los Poderes.

Pero esta emoción necesita ser acosada y disponer de los medios necesarios para su captura, y la idolatría de la Red y de las músicas electrónicas constituye un peligro no pequeño que entorpece su caza. Hay que olvidarse del elevado número de módems y monitores; olvidarse del profesor, del amigo que os guía entre lo desconocido de esos sonidos que resultan bárbaros a vuestros oídos. Hay músicas que se escuchan, pero no se comprenden: el *morin khuur* de un chamán de Mongolia, por ejemplo, o el *Poème électronique* de Edgar Varèse. Suponed que no sois más que protozoos de la conexión en Red, continuamente enchufados a un espacio abarrotado de datos. ¿Dónde se encontrará el guía de la disonancia? ¿Dónde estará la siguiente música que violará vuestros tímpanos?

No existe aventura musical que valga la pena sin palparla; sin un cuerpo; sin una música de lo cotidiano, una música de la calle, la del viejo tocando la harmónica y el paseante de repente sorprendido por una avalancha de placer. Y sin el gusto que supone el tiempo empleado en tocar y tocar para equivocarse y comenzar de nuevo. El gusto que exige la curiosidad y el uso de signos, de balizas de navegación semejantes a los auténticos sellos musicales concebidos por quienes adoran y dirigen vuestras manos y miradas hacia sus frutos de pasión. En el fondo, lo que se reprocha a los Polifemos del disco es su talante, su deshumanización en nombre del beneficio económico. Cuando eligen organizarse en múltiples entidades autónomas como la galaxia *Labels* de «Virgin» la cosa puede que merezca la pena. Lo importante, en todo caso, es —y disculpad el tópico— el amor a la música, ya sea el *soul* que depila Tom Moulton o los paisajes abstractos y arrebatadores de

Christian Fennesz... «West End», «Mute», «Axiom», «Mego», «Planete», «Impulse», «Versatil», «Expresillon», «Nu-Groove», «Ninja Tune», «Warp», «Underground Resistence», «Sordide Sentimental», «Rephlex», «Lo Recording», «Elektra Nonesuch», «F Communications», «Peacefrog», «ECM», «Mille Plateaux», «Rythm King», «Prélude», «Jazzland», «Plush», «Rectangle», «Tzadik», «Lovely Music», etc. Algunos de estos sellos son aguerridamente independientes; otros lo son menos, y otros son autónomos bajo un dominio ajeno. Pero, cada uno en su terreno, existen. Hacen selecciones; crean un gusto; trazan una identidad en la que encontrarse y reencontrarse. Cuando la música no es más que un simple objeto de consumo, apesta a muerto. Entonces, por favor, con Red o sin Red, ¡olvidemos los supermercados musicales y a los directores artísticos! Prescindamos de los aficionados a la mierda para saludar a los fabricantes de lunas.

Postfacio

Oda a la transición: canción del cuerpo eléctrico

La escena tiene lugar en enero de 2002 en los estudios de France Culture en la «Maison de la Radio», durante la emisión que Ariel Kyrou dirige junto a mí[1] ... A mitad del debate sobre la sempiterna cuestión de la música en línea, Sophie Bramly, responsable multimedia y NTIC en «Universal France», se enfada: «¡¡¡Pero, bueno; fabricar artistas es la tarea de las casas de discos!!! ¡¡¡Mientras no se demuestre lo contrario, jamás un artista ha salido de *Napster*!!!»

Y tiene razón, ningún artista ha salido del más célebre sitio de intercambio de música en línea... ¡El artista es *Napster*! El nuevo paradigma nacido de la red electrónica machaca la economía del ocio y suscita vivas polémicas en torno a la cuestión de los derechos de autor, hasta el punto de volver reaccionarias a sus más significadas empresas. Parecen crisparse ante un modelo ya superado, rechazando la inefable pero ineluctable transformación que acarrea la revolución numérica. *Napster* es una visión del arte, no un modelo económico. Los que quieren convencernos de lo contrario han perdido, porque un émulo de *Napster* que quiera pertenecer a tal categoría pero al que haya que pagar no seduce a nadie.

Por definición, el artista es un donante, no un intermediario. Puede ser un sabio loco en los estudios del GRM de la «Maison de la Radio» en 1948, o un *hippie* enjuto observando su teléfono, como Frank Zappa, niño perteneciente al *rock* disidente, guitarrista inspirado en el *jazz* de Eric Dolphy y ocasional compañero de ruta de Pierre Boulez. En 1980 vio el futuro en una conversación telefónica...

---

[1] «Net Plus Ultra», todos los miércoles a las 17 h. En France Culture.

En el último capítulo de su autobiografía describe algunos de sus fracasos profesionales. En particular, la «propuesta de un sistema destinado a reemplazar el mercado del disco fonográfico» remitido al «Rothschild Venture Capital» «en un momento en que los CDs todavía no habían aparecido en el mercado», cuenta Zappa.

Veamos un extracto de su proyecto: «Proponemos comprar los derechos de reproducción numérica DE LAS MEJORES OBRAS de los fondos catalográficos (OFC) que languidecen sin venderse en las casas discográficas, centralizarlas en un servidor, luego conectarlas por teléfono o por cable directamente al magnetófono del ordenador. El usuario podría elegir entre una transferencia numérica directa en F-1 (el DAT de SONY), en Beta Hi-Fi, o en cualquier otro soporte analógico común». Frank Zappa precisa que su sistema requiere la instalación de un «convertidor numérico-analógico en el teléfono», también llamado «módem». ¿Cómo no ver en el de Zappa un sistema de telecarga semejante al de *Napster*?

Zappa contempla incluso un sistema de retribución. Añade que «el descuento del pago de royalties, la facturación por compra, etc., estarían automáticamente asegurados por la propia gestión informática del sistema. El cliente se abona a una 'familia temática' o a varias y se le factura mensualmente».

Como sabemos, el proyecto de Zappa no fue comprendido por la industria del disco. Tampoco fue escuchado Karlheinz Brandenburg, investigador alemán a cuenta de «Thomson», de quien se rieron en sus propias narices cuando en 1988 se desgañitó intentando demostrar a sus jefes que la compresión numérica revolucionaría la distribución musical. Brandenburg y su equipo acababan de inventar el MP3.

¡1988! Año asombrosamente simbólico. Los fabricantes de *house* eligieron el *underground* y sus redes paralelas de distribución. Los sabios (¿locos?) eran ridiculizados por las dinastías económicas . El sabio y el DJ comparten, pues —y, a menudo, inconscientemente—, la misma actitud; pero a veces el cruce es voluntario, como en el caso de los productores de «Irdial Records», que hacen estragos en Londres a partir de 1986. Las composiciones *acid-house* de este sello son luminosas; incorporan a África y el *jazz* en un claro avance de lo que llegará y se sirven para ello de emisoras piratas y de los códigos de espionaje propios de la Guerra Fría para aderezarlo todo. Ahora bien, «Irdial» no es conocido. ¡No, ciertamente! ¿Por qué? Este sello sólo edita cien ejemplares de cada uno de sus *maxis*. Cien, ni uno más ni uno menos. Y son puestos a la

venta únicamente en la tienda culta del *techno* internacional: «Hardwax», en Berlín. En cambio, «Irdial» es un apasionado de la Red que anima la copia y la libre circulación de sus obras, llegando incluso a copiar gratuitamente títulos de su catálogo para los aficionados que le envían CDs vírgenes con ese propósito. La página web de «Irdial» comienza con una cita de Richard Stallman —gurú del software libre— y, en 1999, cuando *Napster* aparece, todos los agitadores londinenses se manifiestan, naturalmente, a su favor.

No hay duda: Zappa e «Irdial» componen una Oda a la Transición. La música no pertenece a nadie. La creación no es más que un flujo por los cables del teléfono, del módem, del ordenador. En este sentido, el más comprometido discurso de la electrónica no es diferente del de la economía dominante, que, ahora sí, también comprende que disponer de esos cables sirve para distribuir su mercancía. Mad Mike, el *underground* resistente, nos lo recuerda en su sello «Submerge» en el corazón del gueto de Detroit: «Nuestra arma no es el disco, no es la música. Es el fax, es Internet».

El estatus de Donante recuperado por el creador significa una subversión que desprecia géneros y sectas. No se trata ahora de hacer cantar al ordenador; es el ordenador mismo el que canta, socializa la praxis, la destruye y la reconstruye. Ha concluido la visión electro-humanista de Kraftwerk salmodiando *We are the Robot.* Bienvenidos al corpus fundido en transacciones electrónicas. *I sing the body electric* declaró un día Philip K. Dick. Las premoniciones del más agudo de los autores de ciencia ficción salido de la contracultura estadounidense no responden a un rasgo de estilo. Cantando el cuerpo eléctrico, encarnándose en él como un simple trovador constitutivo de ese cuerpo, Philip K. Dick no renuncia a su papel de artista, sino que lo sitúa en perspectiva, en unión casi espiritual con la energía de aquel corpus, y así lo sugieren las últimas novelas místicas y sibilinas del autor.

Nos cuidaremos muy mucho de redactar aquí una conclusión dogmática. Sólo subrayaremos que la metafísica de ayer se ha convertido hoy en metaelectrónica. Se extiende más allá de cualquier sistema o morfología. Seguramente corre el riesgo de inventarlos de nuevo; peor aún, tiende a nivelar la memoria, a allanarla hasta convertirla en simple carburante y, de hecho, en energía negociable. El cuerpo eléctrico será entonces ese *golem* postmoderno, *cyborg* devorador del recuerdo... En resumen, una verdadera máquina de la no-trascendencia.

El peligro existe. Ya ha comenzado su trabajo de excavación sobre buen número de mecánicas culturales. Frente a esto, el Ministro Kyrou representa a un distinguido trovador de ese cuerpo eléctrico. Todos nosotros que, con él, hemos perfilado los territorios de *Techno Rebelle*, hemos dispuesto de memoria y le hemos obligado a irse por la tangente. El ejercicio es saludable, pues también el cuerpo eléctrico necesita desperezarse.

Jean-Philippe Renoult

Apéndices

Introducción a los apéndices

¿Los apéndices? Excrecencias en tanto que anexos. Al final, después del loco crecimiento que ha sufrido este librejo a lo largo del tiempo, sólo he anotado tres. El primero y el tercero proceden de los *ArchéoMix* aparecidos en la revista *Coda* entre el otoño de 1997 y el otoño de 1998. He seleccionado el primero porque se sitúa por encima del libro: homenaje al ritmo primigenio, a los Pigmeos, a África. Y he conservado el tercero porque navega por otro tiempo, celebrando a John Lee Hooker y a dos figuras del *rock* sin paralelo: Robert Wyatt y Mark Hollis. Entre ambos, un artículo cuya proximidad y estilo anticiparon mi prosa en *Techno Rebelle*: «Brian Eno, mi amigo virtual», aparecido en el mensual *Crash*, y en el que expreso mi admiración por el personaje Eno, por su subversión, tan personal para mí...

A continuación, tres miradas sobre el ritmo primigenio, Brian Eno y el *blues* sin los cuales yo no sería más que un pepino sordo-mudo.

Apéndice 1. *ArchéoMix* de Coda

El hombre prehistórico, el ritmo primigenio, Mayday, los Pigmeos, Carl Craig, los galeotes negros, Moodyman, emoción, emoción y yo

> Buscando la música del hombre prehistórico, comprobé que los silbidos, las carracas, los bastones de mando, los huesos, las esquilas estaban entre los más antiguos instrumentos del mundo. Las voces de esos viejos instrumentos poblaban mis sueños y se mezclaban con los sonidos de la naturaleza; resonaban y despertaban una memoria muy anterior a la palabra, pero no anterior al canto. Algo de inmemorial y de irresistible se expresaba de nuevo utilizando el lenguaje del ritmo para advertir a nuestra especie que había alcanzado un límite. Que para sobrevivir debía cambiar. Cambiar de ritmo. Cambiar de ritmos y bailar.

Derrick May podría haber firmado este texto. Hubiera podido traducir mediante tales imágenes oníricas la paradoja del *techno-soul*, su inmersión en el trabajo en cadena del Detroit industrial para encontrar la pulsación esencial de la música.

El regreso, mediante las máquinas, al ritmo primigenio.

Esta afirmación no es de Derrick May, sino de Mickey Hart, que fue percusionista de Grateful Dead antes de dedicar su vida a la búsqueda de los ritmos del planeta; a experimentar con los golpes acústicos y con las caricias electrónicas; a viajar como músico junto al indú Zakir Hussain (príncipe de las «tablas») o con el brasileño Airto Moreira, llegado de los territorios *jazz-funk* e inventor de descabelladas percusiones en las que madera y metal se funden. *At The Edge*, álbum sublime aparecido en 1990, suena como una fabulosa danza de electrónica acústica. Ambiente llegado del origen de los tiempos.

> El primogénito emergió de un barro original al ritmo de su propio corazón. Así conoció el hombre el verdadero ritmo desde su comienzo. Después aprendió a servirse del ritmo para cantar, y algunos descubrieron así el verdadero poder del sonido: la magia del contacto espiritual.

Este «Canto de los Orígenes» de los indios de Dakota pudo ser transcrito en el libro de Mickey Hart dedicado al ritmo. Pero será en uno de los maxis de Derrick May —*The Beginning*— donde aparezca como exergo.

¿Puede ilustrarse mejor que con estas citas la imbecilidad de la carrera de la originalidad para ser original? ¿Y la estupidez de esos que se extasían con el último *gadget* tecnoide y con el cacareo de la moda? Hundir la abnea en el inmenso océano de vanidad de la actualidad musical sólo tendría sentido a condición de buscar entre mil piedras irrelevantes la perla rara, el milagro que sabrá reinventar las primeras intuiciones de la música. Encontrar bajo incongruentes formas el ritmo del hombre prehistórico.

Mickey Hart y Derrick May, por encima de los instrumentos, hablan de espíritu.

Quien sepa entenderlos sabrá escuchar la música de los pigmeos Ba-Benzelé, tan extraños, sin embargo, a nuestros tímpanos de occidentales confusos.

Sorprende el fragmento vocal más que percutante al final del álbum de Carl Craig *More Songs About Food And Revolutionary Art*. No es un *sample*; es una voz de mujer entre indú y africana, la seducción de los maestros sufíes y las polifonías pigmeas. El *techno-soul* y el *drum'n bass* proceden de éstas. Los imagino en sueños, en el corazón mismo de los cantos, danzas y rituales de caza ancestrales de los pigmeos Ba-Benzelé, nómadas de las selvas ecuatoriales del África Occidental: los extraños silbidos responden a vocalismos profundos mientras que las multicolores polifonías se mezclan con los obsesivos torbellinos de las percusiones; machos, hembras y crías hechos de madera y de piel de antílope. Para los pueblos de África los sonidos nacidos de esos congos son voces de ultramundo; invocan el alma de los elefantes y la memoria de los ancianos.

«Aunque haga *beats*, melodías o arreglos de toda clase, al final lo que queda es *blues*...», nos confiesa Carl Craig haciéndose eco de esos cantos y de esos ritmos venidos de las fuentes mismas de la música.

Moodyman, hombre de Detroit, reivindica también la herencia del *blues*; de esa cultura *black* en la que se cruzan los ecos metafóricos de los pigmeos y la triste herencia del esclavismo, el loco anhelo de las *dancefloor* y la memoria de un abuelo pianista de *jazz* cuyo instrumento samplea una música olvidada. El *house* de *Moodyman* hinca sus raíces en los lamentos del *gospel*, en la desesperanza henchida de *groove* del pueblo afroamericano.

Esa desesperanza lacerante, ese *blues* rasgado de emoción es el que explosiona y nos deja atónitos en la serie de álbumes *Prison Songs*, grabado por Alain Lomax en la «Parchman Farm» entre 1947 y 1948. *Kick* alucinante: a cada golpe de la azada de los esclavos sobre las piedras o sobre la tierra de la plantación encerrada en la prisión, responde una estrofa de desdicha magnífica en un *groove* sideral, una historia de soledad, de drogadicción o de extendido racismo. En ella se unen el *blues* urbano y el ritmo aborigen; vibran ya los más profundos sentimientos del *rap* y del *soul*, pero también del *house* y del *techno*. Los más crudos. Como la injusticia: desnudos.

Discos

—Mickey Hart, *At The Edge*, Rykodisc

—Derrick May, *Innovator*, Transmat/R&S

—Carl Craig, *More Songs About Food And Revolutionary Art*, Planete

—*Africa,* The Ba-Bezelé Pygmies*, Anthology of World Music*, Rounder

—Moodyman, *Mahogany Brown*, Peacefrog Records

—*Prison Songs, Historical Recording From Parchman Farm, 1947-48. Volume one: Murderous Home*, The Alain Lomax Collection/Rounder

Apéndice 2. Declaración de amor crítico (Crash, febrero-marzo de 1999)

Brian Eno, mi amigo virtual

Brian Eno no es un gran hombre, ni siquiera una estrella del *rock'n roll* o un intelectual adulado por las masas. Es sólo un transeúnte notable.

Brian Eno es un artista que desafía a los artistas; un cazador de azares; el lado humano de la máquina; un músico sin códigos sobre los que reflexionar; un pintor de sonidos; un investigador de texturas sonoras y visuales; un soñador de África; el productor de U2, de David Bowie y de Talking Heads; un cocinero emérito; un muy honorable padre de familia; el único pensador adaptado a la era cybertecnoide; el teclista afeminado del primer Roxy Music; un seductor de mujeres; el progenitor de la música *ambient*; heredero de Jonathan Swift y de Marcel Duchamp y es también nada de todo esto...

De Brian Eno se puede decir todo, pues jamás se reduce a una única fisonomía. Hay que amarlo por convicción y no por lo que representa. Por lo que en nosotros suscita: a mover suavemente los pies mientras nos araña las neuronas. Amarlo con un amor crítico, por nuestro propio genio y no por el suyo, aunque sea inmenso.

En mi plato giraba en 1977 *Before And After Science*. Y, mientras el vinilo rotaba a 33, yo hundía mi cabeza en *Ubik*. De vez en cuando, me levantaba y colocaba el *pick-up* en posición bamboleante: cara 1, playa 2, historia de mecedoras basculando sobre bailes de teclados, sobre ritmos metrónicos y sobre los torrentes de palabras de *Backwater*. ¡Qué tema tan fabuloso! Después de incontables audiciones, todavía hoy me

muerde la cabeza y me hace bailar. El *beat* y la melodía; pero también la estética. Apreciaba en Eno los estribillos *pop* y los juegos dadá; a los Beatles y sus derivaciones psicodélicas a la vez que a Picabia y su travestismo léxico y formal; la gozosa estupidez del candor adolescente tanto como la jubilosa inteligencia de las vanguardias históricas. Apreciaba y aprecio todavía en el entrometido dandy esa mínima dosis de locura que transforma las cosas bonitas en drogas diabólicas. Del hervidero verbal de *Backwater* sólo lograba percibir expresiones en «ic», «*edge of time*» e improbables «licuaciones» que se devoraban unas a otras; pero el *pop* inoico y esos sucedáneos semánticos me bastaban para construir mentalmente mundos inimaginablemente ornamentados sin necesidad de acudir a pequeñas píldoras mágicas de gloubiboulga.[1]

Resulta extraño cómo se sienten las afinidades, los lazos intuitivos (reales o imaginados, visibles o no) con los artistas que contribuyen a dar forma a nuestra identidad... En 1977 Genesis y Pink Floyd comenzaban a aburrirme; sin embargo, erré al enhebrar el alambre *punk*. De tal manera que, un año más tarde, quedaban en mi cazuela musical Bowie, Can, Kraftwerk y... Brian Eno. Francamente, pasar de estos cuatro bandidos a los XTC, DAF, Cabaret Voltaire y otros Talking Heads venía a ser una sinecura para mí. Finales de 1978; cuando, después de entre cinco y diez audiciones, leí los créditos de la compilación *No New York* dedicada al *underground* neoyorquino, o los de *More Songs About Buildings And Food* de Talking Heads, constaté —absorto— la presencia de mi amigo virtual Brian Eno como productor de esas rodajas de vinilo... Brian Eno, productor genial, demencial descubridor de talentos. Pero el lazo cerebral entre el espectador activo y el creador polifacético se delinea a menudo con tinta invisible. En 1991, poco antes de la agresión de los ultra cretinos nacionalistas serbios (ya en hablillas con los croatas) contra Bosnia, viajé a Belgrado a realizar un reportaje sobre los pacifistas serbios —ultraminoritarios. Fue en su *Diario de 1995* donde descubrí más tarde la pasión de Eno por la geopolítica de los Balcanes...

Todavía más misterio: cuando me zambullí en los espejismos poético-científicos de la vida artificial en los laboratorios del «MIT» de Boston y del «Santa Fe Institute», no imaginaba al dandy *ambient* a mi lado... Así, pues, Eno adora esas nuevas ciencias tan propicias para despertar los

---

[1] Cifr. nota 7 de Pista 1

imaginarios materialistas. En una carta a dos tipos del «Santa Fe Institute», sueña con una música «viva», autogenerándose por medio de su código genético y su evolución hasta alcanzar la condición de escuela, mientras los oyentes forman el verdadero medio natural de esa música de otro espacio-tiempo...

Desde hace algunos décadas las identidades se borran. Antes de ayer el hijo del carpintero sabía que sería carpintero. El horizonte terminaba en el pueblo, el barrio o la región. Las referencias se llamaban Papá, Mamá, Dios, el señor Alcalde y, como mucho, el señor Presidente. Más aún: ese alcalde y ese presidente eran vistos a distancia. A partir de ese momento, las referencias se multiplicaron, pasando del pueblo al mundo entero; se multiplican y, por consiguiente, desaparecen. Imaginad lo que sigue: conocéis dos libros de entre diez en una biblioteca. Resulta fácil elegir de entre ellos uno nuevo, ¿no? Ahora situáos frente a una pared donde hay cien libritos que en seguida se convierten en mil, diez mil obras... Ya no disponéis de una ayuda eficaz para elegir. Los dos libros que habéis leído os parecen insignificantes y os perdéis en una inmensidad de nuevas posibilidades de elección.

Os negáis a nadar en un océano de canales de comunicación. O regresáis a la piscina, a la reconfortante bañera familiar, o a la charca nacional. Os resultará, sin embargo, muy cómodo seguir un curso de natación, o evadiros en un salvavidas de otro estilo, sin bandera ni Papa... Éste es más o menos el camino que describe la obra de Brian Eno. Un camino sin dioses, cuyos hitos serían colocados por los propios hombres y en cuya meta se encuentra el más libérrimo imaginario. Inmanente, no trascendente. El Brian Eno que yo me he construido — que no se parece a ningún otro y sin duda muy poco al verdadero— es uno de mis salvavidas en el océano del mundo, de las ideas, de la música... Una referencia incierta, imperfecta, atea, irónica, que no pesa en mi conciencia y que puedo desechar en cualquier momento según lo que me ofrezca.

En *Nova Mag* de diciembre de 1998, Jean-François Bizot apostrofa a Brian Eno, lo tutea y lo maltrata en primera persona, como un viejo amigo de carácter huraño. «Te quiero mucho, y no es coña; no me enfadaré, pero quédate con tu libro... Te muestras en él demasiado seguro de ser considerado una gran figura. Demasiado, porque los reconocimientos mundanos anulan lo mejor que hay en ti. Tu lado viajero, explorador, apenas sobrevive. Te conocí más bajo, más

flaco, más humilde». Lo censura en un diálogo puramente ficticio a propósito de su *Diario*. Irrespetuoso saludable muy poco común en nuestra prensa tornadiza...

En un sentido, Bizot no se equivoca al sacudir a su colega Eno. A principios de la década de 1970 Bizot resucitaba a *Actuel*, convirtiéndolo en un mensual alternativo alocado y punzante, mientras Eno sacudía su melena sobre los teclados de Roxy Music. Ambos cazadores de innovaciones vivían en universos paralelos que a veces se cruzaban.

Pero, cuando Bizot, para justificar su ataque, señala que «las mejores ideas del libro se encuentran en los apéndices, a partir de la página 353», se equivoca de vasos comunicantes y sus palabras me arrojan a la rebelión internacionalista. ¿No habrá leído el *Diario* de Eno sólo con la cabeza, sólo mentalmente?

En el momento de redactar sus divagaciones culinarias, sus humores lunares y sus bufidos mundanos, Brian Eno ignoraba que fueran a publicarse. No escribe. Se divierte. Escupe en la sopa y se regala la cabeza con las mundanidades que Bizot le reprocha. Detalle significativo: a partir de diciembre, las frases de Eno se alargan, su pensamiento baila la samba con menor alegría y su dictado mental pierde su telegráfica ingenuidad. En esta época Eno ya sabe que publicará su *Diario*. Y este *Diario* se convertirá en libro...

El error de Jean-François Bizot y de otros críticos menos astutos es tomar ese *Diario* por un libro —como el propio Eno en sus notas finales— olvidando que se trata además de la broma de un amigo virtual tan brillante como vacía y tan útil como fútil... «¡No toméis en serio mi *Diario*!», parece gritarnos en sus petulantes apéndices. ¡Ah! ¡Esos apéndices! Textos luminosos, llenos de pujantes ideas, pero que adquieren todo su sentido y su no-sentido después de comer un ajo para pederse y dejar los zurullos flotando el el water...

¿Habéis probado a tender la ropa por la mañana y despertaros con *La Mer* de Debussy? Fracaso seguro. Y por la noche, tras un día de ensordecedoras conversaciones y de fastidio, ¿pensáis que me pongo a escuchar a Black Sabbath o a Throbbing Gristle?

Una música para cada estado de ánimo. Para dormir, me gusta deslizar *Apollo* o *The Plateaux Of Mirrors* en la boca, sin sonreír, como un comedor de galletas láser. Nada de calor excesivo tras un frío inclemente; nada de temas sónicos a continuación de un paisaje pastoril. Sólo

notas delicadamente colocadas que parecen efluvios de un perfume; que se instalan suavemente en la habitación... antes de que mi espíritu vuele a otro lugar.

Calmadas las neuronas por la música *ambient* del doctor Eno, mi cuerpo adormecido se prepara para cambiar de dimensión. Pues, como él mismo escribe en su antibiblia como apasionado defensor de las ciencias cognitivas, «cuerpo y espíritu en sentido amplio»... Si el cuerpo sueña, es que la música *ambient* tiene un cuerpo. Es orgánica. Más africana que europea. Se define funcional, como «la llamada de caza» o «la danza del elefante» de los pigmeos Aka de Centroáfrica. Se inscribe en la vida cotidiana, como los cantos de los «Locos», músicos errantes de Bengala. ¿Que la música *ambient* procede de máquinas sofisticadas y no de viejas locomotoras de madera? ¿Qué importancia tiene? Por la fuerza de sus texturas esa música de sutiles variaciones adapta su piel a lugares y gentes que la prefieren frente al *new age*, al *Yanni* o al *muzak* de los supermercados, concebidos para los analfabetos oídos occidentales.

¿Por qué la Gran Música debe estar reservada a los pingüinos nocturnos, encorbatados para ser mejor dirigidos con la batuta en el engolado anfiteatro de la música clásica? ¿Según qué criterio burgués una música funcional no puede ser una gran música sin mayúsculas?

A Brian Eno no le gustan nada los artistas con A mayúscula. Los que se llenan la boca con su pertenencia a la casta de los elegidos por el Arte, orgullosos de su ombligo y permanentes admiradores del ombligo de sus iguales en pedanteridiotez. Los que se ríen del público.

En ocasiones Brian Eno se deja pinchar por los hombres-sedantes de ese clan del Arte. Ha escrito incluso un folletín sobre este asunto en su *Diario*, en su apendicitis aguda, gruñendo página tras página contra aquel momento de debilidad en que aceptó pronunciar una alocución durante la entrega del premio «Turner». ¿Paradoja mundana a su pesar? Al dandy *ambient* le gusta escarbar en la música contemporánea en busca de ideas y de gestos desconocidos, pero cree en la relación más que en la obra... Relación que se establece entre el acto y su entorno, y, sobre todo, entre el autor y el verdadero espectador que en cada mirada recrea la cosa artística según su propio delirio...

Brian Eno es un notable transmisor, un puente entre mundos diversos. Entre *pop* y vanguardia, entre cielo y tierra, entre los pies y la cabeza, entre él y los otros. Brian Eno es un disidente; un traidor.

Traidor al arte burgués cuyas escuelas frecuentó. Traidor como Irmin Schmidt y Holger Czukay, alimentados por Stokhausen y por el biberón contemporáneo antes de crear Can a finales de la década de 1960. Traidor como Ralf Hütter y Florian Schneider de Kraftwerk, salidos de la muy respetable «Kunstakademie» de Düsseldorf. Traidor como su amigo John Cale, sofisticado mecánico de la Velvet Underground.

Junto a los demoledores efectos de un Phil Spector y a las piraterías *dub* de un *King Tubby* en Jamaica, esos magníficos traidores convirtieron el *rock* en un territorio de aventuras y abrieron el camino al *hidrotechno*. Estos nuevos maestros del *collage* rubrican la venganza del manipulador de sonidos sobre el compositor, introducen en el *pop* la música concreta, a Varèse en sus guitarras y a Picabia en sus ecos. Por simple cuestión de coherencia, tales disidencias parecían obvias para el provocador artístico inspirado en el espíritu y no en la letra de Marcel Duchamp y otros delirioiconoclastas del Dadá postbélico, del primer surrealismo, de la Internacional Letrista, de los situacionistas pre-68 y de los electrones libres de todas las épocas.

¿Dónde anidaba entonces a finales de los sesenta la herejía cultural? ¿En Boulez o en los Rolling Stones, que hacían cagar a la burguesía? ¿En Picasso o en Jimmi Hendrix, que molestaba a padres, profesores, maestros y otros vigilantes de la ortodoxia? Escuchando *I'm The Walrus* de los Beatles fue cuando Holger Czukay (excelente bricolador de tendencia dadá que creará el primer grupo *post-rock* con Can) decidió dejar a la madre contemporánea, por la hija *pop* que entonces enloquecía sobre los raíles de la locomotora psicodélica. La historia no nos dice cómo Brian Eno llegó a ser el hombre-mujer de sabios glu-glús de teclado en Roxy Music... Por el contrario, sí cuenta el arte extraordinariamente contemporáneo de un compositor que quiere ser pintor sonoro antes que escritor de partituras; improvisador de notas hondamente suspiradas antes que verdugo de ejecuciones debidamente prediseñadas. Más *techno* que clásico, en definitiva...

A veces imagino la subversión, la radicalidad crítica, el arte de desnudar a las instituciones, de roer el buen gusto y de contaminar como un virus los convencionalismos. Como un virus auténtico que cambia de entorno, de forma, de color o de densidad según la edad y sin extinguirse. Indestructible.

A finales de la década de 1960 la epidemia se extendía por el *pop* psicodélico, luego invadía el *krautrock*, cuando la música contemporánea sólo provocaba a los ancestros neandertales, dejando a los demás en

un estado de indiferencia teñido de ignorancia. Diez años más tarde, el virus se llamaba *punk* y se convertirá en *house* gracias a los *home studios*. Hoy tengo la impresión de que el virus remite (menos eficaz, pero más extendido que nunca) a los saltimbanquis de Interred y a los bailes electrónicos de Maurizio, hasta —oculto y más raro todavía— en el seno de algunos laboratorios científicos, templos ayer de la castrante Razón.

¿Es Brian Eno todavía portador del virus de la revolución estética? Octubre de 1990: el dandy *ambient* es invitado a dar una conferencia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York como contrapunto de una exposición *High Art-Low Art* donde figuraba el famoso urinario de Marcel Duchamp. Fase 1. El invitado inventa una sofisticada estratagema urinaria para mear sobre la obra pese a estar protegida por un cristal y al cuidado de un vigilante. Fase 2. basa su discurso en esta acción, mostrando la orina desde todas sus perspectivas... Este Brian Eno jamás vestirá la sotana de los frailes del Valium artístico. Los grandes artistas buscarán su compañía. Tanto que podrá hacer firmar a Damien Hirst un simulacro de sus obras por gozar simplemente de ese gesto alteregoísta, con lo que el desafío quedaba de nuevo a salvo.

Cuando los imbéciles verborréicos proclamaban que hacían arte, Eno se dedicaba a preparar nuevas trampas para los espectadores actores: en el centro de sus instalaciones siempre reservaba un lugar para la sorpresa. Un lugar de azar. Por ejemplo, esculpe vídeos y cincela una música de ondas desnudas a partir de cuatro o seis fuentes sonoras o visuales, de manera que nunca se ven ni escuchan los mismos ambientes. Más aún: estoy seguro de que mi amigo virtual permitiría piratear los programas de sus construcciones *ambient*. Está por ver.

Si no fuera un subversivo, el cazador de azares Eno merecería al menos este calificativo: «oblicuo», término procedente de las «Estrategias oblicuas» inventadas junto al pintor Peter Schmidt al final de la década de 1970. Una especie de *Yi King* ateo: consiste en tomar una frase asemántica y paradójica que ha de ser seleccionada cuando comienza a bullir la empanada creativa.

Hoy Eno ya no participa tan abiertamente de la epidemia de una rebelión estética como la del *glam-rock* de sus comienzos; o como la de KLF cuando el *house* estalló en Inglaterra con la *rave* en los años ochenta... Produce a sus amigos, ya sean figuras consagradas o espléndidos desconocidos, e invierte montones de dólares ayudando a dar a luz algún lingote, algún diente de ajo o alguna «mierda» rockera. El poeta

del pragmatismo sólo profundiza ahora en sus placeres personales y surfea a distancia sobre su propia celebridad, clavándose alfileres de cinismo filosófico. Individualista, imponiéndose sólo sus propias normas, conserva permanentemente el virus rebelde en el corazón de sus genes intelectuales. Con todo, siendo su simple portador sano, es uno de los que me ha contagiado. Estoy sin duda a punto de imaginar a mi propio Brian Eno; a punto de construirme un personaje a partir de mis recuerdos y de la lectura imperfecta de su *Diario*. Pero este individuo perezosamente subversivo, que me sirve de salvavidas libertario, tiene tanta realidad concreta como la de ese orador mundano que los hombres-sedantes del arte contemporáneo sueñan hacer suya para ambientar la concesión de sus abstrusos premios. A cada uno su Eno.

Apéndice 3. *ArchéoMix* de Coda

Retratos de rockeros anti*rock* y de technoides anti*techno* como cazadores de emociones

Cuando John Lee Hooker sube al escenario, acompañado sólo de su guitarra y canta con su voz de ultratumba, el público se estremece. Desentona con la voz y con la guitarra; pero sus rasgueos y sus falsetes ponen los pelos de punta. El *bluesman* transpira África y recuerda a los hechiceros de la tribu y a los esclavos negros de los que es digno descendiente y eterno portavoz. Si su música remueve la memoria del éxtasis en bucles hipnóticos, su voz es una brutal picadura de emoción. ¿Puede el *techno* transmitir tales sentimientos? ¿Se podría imaginar a un hijo espiritual de Lee Hooker insuflando su desgarradora pasión, con los ojos sumergidos en las entrañas de un sintetizador y las manos —locas de inspiración— sobre los giradiscos? ¿Un *bluesman* DJ? Algunos lloran cuando escuchan *Hey Jude* de los Beatles o *Suzanne* de Leonard Cohen. Es difícil, en cambio, llorar con Laurent Garnier. El *techno* sería frío donde el rock *sea* cálido. Cierto. Entre los gestos de Mick Jagger y los crujidos vocales de John Lee Hooker no hay un abismo. En cuanto a las payasadas de Elton John o de Oasis, sólo hacen llorar a los locutores de programas musicales, demasiado dubitativos como para abandonar inmediatamente su micrófono.

Olvidad el *pop* y el *jazz*, el *soul*, el *techno* y la música clásica. Prestad atención al saxo de John Coltrane, a la estética quebrada de Robert Wyatt, al *blues* sintético de Carl Craig y a la fragilidad ronca de Otis Redding. La emoción no sabe de geografías; trasciende los géneros y

pasa a través de artistas tocados por una gracia efímera; a través de historias escritas sobre cuerpos vivos, cuerpos torturados como el de Robert Wyatt, quien, el 1 de junio de 1973, cae desde la ventana de un cuarto piso y queda parapléjico de las piernas. Este artista iconoclasta daba vueltas en su cabeza al proyecto *Rock Bottom* desde su estancia en Venecia durante el invierno de 1972. Dos años y un accidente más tarde aparece el álbum. Punzante, *rock* marciano teñido de *jazz*, melancólico y experimental. Álbum de salvaje poesía en el que la voz vibrante se rompe entre texturas instrumentales como ingenuas alas contra rocas aceradas. La emoción imagina una voz (en sentido propio y figurado). Una personalidad; así lo hace *Leila*. Este exteclista de Björk interpreta ruidos y desplazamientos, bellas sedaciones y experimentaciones *soul*, rarezas *pop* y resonancias criptosinfónicas. Su álbum *Like Weather* no alcanza la altura de *Rock Bottom*, pero traza un camino en la escena tecnoide y por momentos libera hermosas emociones sonoras y vocales.

Como *Rock Bottom*, *Like Weather* desconfía de las fronteras y demuestra a los puristas *folk* y *rock* que la aventura musical se mezcla magníficamente con los más profundos sentimientos... Sólo la libertad total de los sonidos y los sentidos puede, al margen de las modas, suscitar emoción. Lo mismo que el álbum de Mark Hollis, ex líder de Talking Heads. Rasgada o punzante, la voz del artista comienza con un susurro. Se eleva. Luego desciende. Deja expresarse a un piano perdido, a una guitarra seca o a un tímido saxo inclinado hacia el *free jazz*... Manifiesto carnal pleno de silencios y de variaciones de intensidad. Se tiene la impresión de que delante del vocalista y de sus músicos en levitación se ha colocado un simple micro y que uno asiste, solo, a un concierto singular...

«Ignoro si haré otro álbum —confiesa a la revista *Vibrations*. Estas cosas llevan su tiempo. Por ejemplo, trabajo con mi guitarrista en *Westard Bound* durante seis meses, sin ninguna presión, por placer y no con una meta definida. Luego llega ese momento en que me parece disponer de elementos suficientes para un álbum y, a partir de ahí, todavía serán necesarios dos años para completar la producción». Y concluye: «es imperativo saber por qué se hace un disco y qué se quiere hacer en él que no se haya hecho anteriormente». ¿Cuántos artistas del planeta *techno* pueden reivindicar esta máxima? ¿Cuántos tienen la suficiente paciencia para profundizar en ellos mismos? Las grabaciones del fuego fatuo Matthew Herbert se suceden una tras otra y jamás se parecen entre sí. Si Mark Hollis persigue la fragilidad de un clarinete y las respiraciones de un piano, Herbert hace crujir las neuronas de

su *sampler*. Herbert —alias *Dr. Rockit*— creó puras sinfonías con ruidos de platos, frotamientos de una bolsa de patatas fritas, los goteos de un teclado eléctrico. En *Around The House*, este raro encolador de sonidos introduce la voz de la DJ californiana Dani Siciliano, que vocaliza y dice tonterías, paladea zumo de invención y a menudo hace volar hasta el cielo de la emoción. Los estribillos de Herbert se aproximan a ese continente imperfecto del estremecimiento auténtico. Menos profundo que Wyatt y Hollis, pero irónico y parlanchín... Eso sin citar sus conciertos (que valen su peso en oro), en los que Matthew Herbert se transforma en un Fred Astaire del ruido semántico y en un Salvador Dalí de la emoción burlesca.

Sorprendente, ¿no?

Discos

—John Lee Hooker, *Alone*, Tomato Records

—Robert Wyatt, *Rock Bottom*, Virgin

—*Leila*, Like Weather, Rephlex

—Mark Hollis, *Mark Hollis*, Polydor

—Matthew Herbert, *Around The House*, Phono Style/Emi

Apéndice a la edición española

Sampleemos a la cerda

El sampling *no es más que un breviario para artistas perezosos, pero es también una necesidad estética, social y política: el ejemplo, entre otros muchos, de la urgencia de una completa e imperativa transformación de los sonidos e imágenes de la industria del ocio. De la misma manera que la autoproducción en Internet el arte del* sampling *debe ser testigo de la indispensable reapropiación de la «cultura», cuyos relevos han de llevarse a cabo tanto por el artista como por el simple aficionado.*

Future Sound of London,Coldcut, Amon Tobin, Avalanche, Fatboy Slim, 2manydjs y la infinita horda de bricoladores del *hip-hop* y del *electro* utilizan una miríada de *samples* para componer sus paisajes musicales. Tales artistas picotean, copian, roban sonidos e imágenes sin pagar cuota alguna a los dragones de la SACEM y otros coleccionistas de derechos. Roban en la calle, se sirven de la Red hasta saciarse, plagian a los medios de comunicación audiovisuales y se alimentan, por supuesto, de una retahíla de discos en vinilo. Pinchan aquí una voz de sirena o un *break* de batería; allá toman una publicación grotesca, la risa necia de un comentarista de fútbol o el gruñido de una cerda cortejada por el verraco. Vuelven irreconocibles —o poco menos— sus latrocinios. Fatboy Slim, sin embargo, es editado por «Sony Music», mientras que Future Sound of London se distribuye a través de «Virgin» (dígase «EMI»). Pese a la paradoja, sus prácticas siguen siendo tan ilegales como habitualmente difundidas, equivalentes a los clandestinos

intercambios de música gratuita en la Red que actualmente provocan la ira de los jefes de las productoras discográficas. Pero estos abundantísimos *samples*, ¿son verdaderamente inmorales?

Gary Cobain, miembro de *Future Sound of London*, se describe a sí mismo como «un receptor permanente», recogiendo sonidos e imágenes en cada momento del día y de la noche. «Todo el mundo se convierte hoy en una especie de *sampler* —dice— a la manera del tipo arrellanado frente a su televisor, zapeando sin parar y permitiendo a esas pequeñas rodajas de caos salidas de la pantalla invadir su espacio cotidiano». Lo que pasa es que a Cobain no le gusta permanecer pasivo frente al aparato. No soporta tragárselo todo sin comerse además las uñas: engulle los billones de signos que lo asaltan, luego los digiere y los regurgita en forma de *collages* abracadabrantes, alternando lo melódico con lo disonante; lo irrelevante con lo pulido. «Puedo perder una hora en mirar un programa de mierda en la tele —añade—, pero intentaré hacer algo creativo con él. *Idem* si compro un disco putrefacto por 20 dólares (...) Hay miles de *samples* en nuestro álbumes, los cuales jamás han sido declarados a las sociedades de autores. Un día tal vez pierda por ello mi estudio o eche a perder mi carrera, pero estoy convencido de mi trabajo. Es una especie de re-evaluación de todo lo que se ha hecho hace algunos años, de todo lo que la sociedad y los medias se han dejado quitar y que nosotros hemos reciclado. Por esta razón la música *sampler* es hoy la más eminentemente contemporánea. Sencillamente, porque refleja la manera de vivir de la gente».[2]

Mozart: ¿el primer semionauta?

En la Edad Media canciones populares como *L'homme troué* o *Mille regrets* servían de base para las misas, interpretadas y reinterpretadas con instrumentos (en cierto modo «sampleados» en acústico) sin que ningún autor pudiera reclamar su propiedad. Un poco más tarde, en

---

2 Ambas citas proceden de una entrevista realizada por Jean-Yves Leloup a *Future Sound of London* recogidas en el libro de Ariel Kyrou *Techno-Rebelle. Un Siècle de musiques électroniques* (Denoël, 2002) [edición en castellano, *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*, Traficantes de sueños, Madrid, 2006].

1787, Mozart estrena su *Don Juan* en Praga: un pupurri —un *remix avant la lettre*— de acentos operísticos interpretados antes en la ciudad... El compositor los cita abierta e implícitamente y se divierte con el saqueo sin prevenir a sus víctimas, lanzando guiños al público. Este juego forma parte de su creación y a nadie se le ocurre poner una demanda judicial a libertad semejante... Imitando a Bach, a los brujos africanos, a los cantantes de *blues* o a nuestros abuelos bretones, Mozart se inspira siguiendo dos procedimientos: por un lado, incorpora, como si escribiera entrecomillándolos, el tema o la canción original; por otro, mastica y digiere los manjares antiguos o actuales para expresarse mejor y para acomodar los estereotipos de su tiempo a la salsa que está preparando. La necesidad de reapropiación del artista no procede, pues, de Future Sound of London o de Fatboy Slim. Tan viejo como la música, este proceso de deglución estética tan sólo cambia de dimensión, transformándose en la rampa de una economía mundial, mediática y conectada. Ayer y antes de ayer era ya el propio artista quien buscaba los signos que debían alimentar sus obras. Encontraba en el mundo las claves de su sentido o de su no-sentido. Elegía sus propios símbolos. Después los depuraba, esculpía o componía «citando» sus referencias sin el menor complejo de culpa. Hoy el artista no tiene necesidad de pescar sus signos. El *semionauta*, según expresión de Nicolas Bourriaud,[3] ya no ha de cazarlos, sino que puede navegar entre los más sobresalientes. Su universo, compuesto ayer de signos raros y caros, se ha desbordado hoy por una sobreabundancia de ellos, pareciéndose todos un poco, siendo en su mayoría accesibles y gratuitos. El artista debe componérselas con esta plétora, con esta superproducción de signos en forma de sonidos y palabras, de anuncios y de imágenes en movimiento. Imposible volver atrás: el hombre honesto del XIX, que buscaba saberlo todo, leerlo todo, verlo y comprenderlo todo, murió hace mucho tiempo ahogado por el diluvio inconcebible de datos multicolores y agitados, amenos o publicitarios, tan insignificantes y oropélicos como cualquiera.

Semejante movimiento hacia la multiplicación de signos no debemos tomarlo a broma, pues esos signos se nos imponen con el objetivo de colonizar nuestra conciencia. Son el enemigo en una guerra de espíritus en la que el Poder enseña su pertinaz voluntad de controlar nuestros afectos, nuestras emociones, nuestros gustos y nuestros colores.

---

3 Nicolas Bourriaud, *Postproduction* (Les Presses du Réel, 2004).

Con su lenguaje subliminal, el omnipresente signo nos dice: «Soy una marca sexi, compradme». O todavía peor: «Mi canción, mi escenario, mi cobaya de *reality show* se os parecen, son como vosotros, son 'vosotros'»... Si no hubiera consentimiento de las víctimas, podríamos hablar de «violación»; de una violación mental, también global, y permanente. Un crimen, por consiguiente; un crimen contra la conciencia cuya arma filosófica Bernard Stiegler ha descrito con precisión: «Objetos temporales *industriales* que frecuentan nuestra vista y oído de tal manera que somos incapaces de pensar en quiénes *somos* —y si *somos*».[4] Imágenes y caracteres de nada, mecánicas perfectas que, desde nuestra más tierna infancia, se infiltran en nosotros para impedirnos liberar nuestra memoria; incontables y auténticos desechos que el espíritu rechaza, esos desperdicios mediáticos o musicales a los que se refiere Gary Cobain de Future Sound of London; restos de misiles que él recicla para exorcizar tales perdurables contaminaciones.

Hablamos, en efecto, de libertad: samplear para sobrevivir a la proliferación de sonidos e imágenes numéricos. Cuando copio toda clase de imágenes y sonidos y los manipulo luego con fines exclusivamente personales, estoy creando una historia a partir de esos signos; me reapropio de un mundo, mi mundo. Actúo exactamente igual que los embadurnadores del metro del movimiento *Stopub*, que rasgan o pintarrajean con trapos los carteles publicitarios. Salvajemente, sin reflexionar, me libero de esa «miseria simbólica» que menciona Stiegler. Actúo, sin saberlo, como el músico canadiense John Oswald en 1989, transformando el *Bad* de Michael Jackson en *Dab* pinchado en *sampling*. Como él, distribuyendo gratuitamente el CD (diseñado sobre un «Bambi» *funk* al que se le añade un cuerpo de mujer desnuda), me cachondeo del dinero. Y, como Oswald, me arriesgo a ser demandado por «Sony»... Tomo esos sonidos y esas imágenes que me invaden pertenecientes a marcas conocidas o a figuras de la música, al ocio dirigido o a la actualidad del mundo. Los devoro; luego uso y abuso de ellos para apartar de mí su vacío espiritual. La alegoría de Cobain, ese «receptor permanente», demuestra la pertinencia y la impertinencia de ese acto: digerir las píldoras culturales del capitalismo se revela como una necesidad vital y además constituye un placer; en ello se cifra la salud de nuestro *ego*.

---

4 Bernard Stiegler, *Postproduction* (Les Presses du Réel, 2004).

No protection, no price, no distribution: sólo música

Con la jeta vuelta hacia la fuente de la pasta fácil, la industria del ocio no quiere ver la violencia que alimenta con sus porrazos de marketing. El intercambio «gratuito» de músicas y películas en los sitios *peer to peer* representa la más frustrante muestra de esa violencia sorda e invisible, la respuesta irreflexiva del insecto primario al mamut brutal que lo aplasta con su fuerza. *Kazaa* y su banda de desvergonzados *businessmen* no tienen nada de accidental: es precisamente una de las piezas suplementarias de ese lento proceso de desvalorización de la música, desde las infames cajas de plástico de los CDs hasta las no menos insoportables figuras de *Star Ac'*; desde las grabadoras «Philips» o «Sony» a los sucedáneos musicales de timbres telefónicos; de la publicidad televisiva a los grifos de sopa «NRJ». A fuerza de tratar a los artistas como vulgares yogures se corre el riesgo de recibir un alud de nata batida, salvo que la materia de ese postre que reciben en plena cara los culpables sea de carácter virtual. Es cierto que la música ha perdido mucho en los últimos diez años; si embargo, por un efecto bumerán, ha ido con ello conquistando hasta hoy la expectativa de una redistribución de los roles. Como si la invasión de los «productos culturales» produjera a su vuelta el nacimiento de nuevas escalas de valores no estrictamente financieros, sino estéticos, sociales o políticos.

Pero esta voluntad de liberarse de los espacios mercantiles no es nueva. El colectivo *JukeBox*, creado en 1996 por el compositor Jérôme Joy, constituye una de las más atractivas ilustraciones de esa voluntad liberadora. Este «proyecto audio, libre, abierto, cooperativo y experimental»[5] se considera a sí mismo una especie de *juke-box* futurista: una máquina de audio de CD que se desplaza continuamente por el corazón mismo de una red de creadores con el fin de que sea alimentada con una colección libre de obras originales. Desde David Grubbs a Lee Ranaldo (de *Sonic Youth*), pasando por John Oswald o Jean Dupuy (del grupo Fluxus), unos seiscientos o setecientos artistas han nutrido ya ese *sound system* libertario que todavía estaba incrementándose en 2004 por medio de un juego de pseudos y nombres imaginarios para dejar bien sentada la superioridad de la actuación colectiva sobre la notoriedad

---

5 Véase el sitio y, el texto fundador del proyecto, en *http://jukebox.thing.net/projet/textpresent.htm...*

individual. Un sitio al margen del mercado, encarnado en un objeto móvil, sin contables ni balances que presentar a la SACEM; una «zona libre en un espacio en permanente barbecho; por una parte, las redes; por otra, los espacios públicos»: festivales u otros contextos para la vida y para el arte. ¿Y la Red? La red actúa de lazo de unión entre todos los actores presentes y los que se adhieran al proyecto en el futuro para convertirse muy pronto en uno de sus soportes virtuales. El «Colectivo *Jukebox*», cooperativa cultural, informal y móvil, es el espejo de una utopía social en germen por medio de Internet.

«Gracias a la Red, ya no es necesario esperar a que una hipotética discográfica decida que es su música la que la gente quiere escuchar»,[6] explica a *Libération* Jonathan Fischer, fundador de «Hippocamp», *netlabel* de música electrónica. «*No protection, no price, no TVA, no distribution, just music*» puede leerse en la Web de *Optical Sound* —otro *netlabel* mp3—. Telecarga gratuita: legal a más no poder. Es el artista el que cede su música; mediante su munífico gesto, limpia su arte de toda polución hipercapitalista: nada de cálculos de rentabilidad entre nosotros, parece decir. Música, música nada más: ésta es su premisa, es la de los *netlabels* y es la de proyectos como el colectivo *JukeBox*. No es que los artistas renuncien a recibir una compensación, sino que ésta se materializará *a posteriori*: es decir, sólo si la música le gusta a quien la escucha; y la pagará, además, con arreglo a sus posibilidades económicas; o, de otro modo: pagando, previa solicitud expresa, una copia de esa música en CD grabable. En el contexto actual, semejante elección supone de hecho correr el riesgo de obtener una rentabilidad nula y, además, obligarse a trabajar. Al menos, de momento, pues todos tienen la impresión de que el tiempo juega a su favor. Hacen la misma apuesta que los internautas: un día u otro ellos mismos podrán invertir en el puro placer de una audición auténtica. Paralelamente, el sello «Irdial» pone sus producciones a disposición de todos, gratuitamente, como una forma de darse a conocer y «dejar circular la información», obteniendo dinero por medio de otros productos derivados, música para radio, emisiones de televisión o películas como *Vanilla Sky*.[7] Se inventan y se contrastan nuevas relaciones económicas. Se descubre el verdadero significado del préstamo.

---

6 Marie Lechner, *Quand la musique se donne*, artículo aparecido en *Libération* (viernes 12 de diciembre de 2003).

7 Para contrastar todos estos ejemplos, visítense algunos sitios Web como http://www.mono211.com.

Se imaginan otros modelos financieros a partir de «propinas» o del pago postconsumo. Desaparece toda noción de estatus. Se eliminan los intermediarios entre el creador y los amantes de la música o se producen intercambios entre sus más apasionados seguidores. Peven Everett, príncipe multinstrumentista que practica un *soul* depurado, pertenece a esta familia libre de soñadores erguidos y defensores de otra economía de la música. Junto a un CD oficialmente distribuido —Studio Confessions— propone en la Web de su sello —«Dusty Groove»[8]— grabar él mismo para cada interesado los CD-R con la mayor parte de sus títulos (por otra parte, inencontrables) y que cada uno pague directamente al artista esos raros objetos presentados en embalaje cheap, fotocopiado, en una funda cortada con tijeras...

En la Red la música se difunde por afinidades electivas. Poco a poco, siguiendo el modelo que va del «bazar» caro al servidor libre y no el modelo de la «catedral» y sus potentados *cools* que son, ni más ni menos, que los «NRJ» o «MTV». La numeración generalizada de todo y no importa qué cosas baraja las cartas mezclando en un mismo magma de 0 y 1 al emisor y al receptor, al creador y al consumidor, la composición y la audición en su *laptop*. De este modo, toma cuerpo un auténtico océano de canciones *mainstream* usurpadas a la estrategia del mercado convencional que nadan sobre una red de millones de títulos inequívocamente «gratuitos», y sin que a menudo se sepa el nombre de sus autores para poder identificarlos; además, podemos samplearlos a nuestro gusto. «Recibo correos electrónicos de personas que me son completamente desconocidas y que han incorporado a su trabajo músicas o sonidos creados por mí» —explica Ram Samudrala en un texto acerca de lo que él llama «música libre». «También yo me sirvo de ideas, de notas, de acordes y de sonidos procedentes de personas que yo sé que aprovechan lo que mi espíritu produce. Y así sucesivamente».[9] La Red —selva numérica donde se cruzan bandidos honrados y bandidos forrados—, se convierte en el caldo de cultivo primordial de una (r)evolución, todavía por llegar, en la que se componen, descomponen y recomponen los valores de esos bienes materiales llamados músicas o imágenes.

---

8 http://www.dustygroove.com

9 Cotejar los textos de la antología *Libre enfants du savoir numérique* reunidos por Florent Latrive y Olivier Blondeau en *http://www.freescape.eu.org/eclat/index.html*

Por un servicio público de las músicas y las imágenes

¿Y mañana? Este inmenso trabajo de reapropiación de sonidos e imágenes que nos invade choca con los muros de los Derechos y de los intereses financieros. Nadie reprocha a *AGF* (especie de Laurie Anderson de la era de la Red) poner en escena palabras extraídas de correos electrónicos o de mensajes virtuales, o picoteados aquí y allá en los enlaces; de la misma manera que *Scanner* captura fragmentos de debates en las ondas de la radio y luego los exhibe en sus mosaicos electrónicos sin arriesgarse a que la policía lo detenga. ¡Pero que se guarden tanto *AGF* como *Scanner* de picar en alguna fuente de producción económica de la industria del cine o de la música!: se enfrentarán a una demanda judicial. Los «objetos temporales industriales» que nos han roído el cerebro ya no pertenecen al dominio público. El tema *Come Together* de los Beatles, capitalizado por la marca de telefonía móvil «Orange» pagando una pequeña fortuna, ha quedado en manos privadas. No podemos privarnos de él, pero él se nos escapa por completo, sin poder exigirle siquiera la más mínima contraprestación económica por simple imperativo intelectual y estético. No podemos tocarlo, ni samplearlo, ni modificarlo, ni digerirlo. DJ Danger Mouse sabe algo de estos asuntos: en febrero de 2004 su *Grey Album* (doble *remix* del *Black Album* del rapero Jay-Z y del *White Album* de los propios Beatles) fue excomulgado por los jueces y los abogados de la «EMI», propietaria de los derechos de los cuatro muchachos más famosos de Liverpool.[10] ¡Qué importa que el *Grey Album* de DJ Danger Mouse sea un acto gratuito, un regalo para los internautas! A los ojos de la Ley, la motivación del gesto artístico, comercial o no, interesado o crítico, carece de importancia: ése es el *quid* de la cuestión... Estamos completamente desnudos frente a la invasión de *estos* signos. Lo jurídico —ese triste lacayo de la rentabilidad— lo traslada a la estética y a la crítica social.

A la manera de un Liam Gillick cuando desvirtúa la marca «Coca-Cola»,[11] el arte de los signos ocupa a veces los Museos durante el tiempo que dura una saludable pero efímera instalación de arte contemporáneo. Con el *Digital_Cinéma* de Jérôme Duval y Jean-Yves Leloup, se

---

10 Véase, por ejemplo, http://www.illegal-art.org/audio/grey.html

11 Cfr. nota 5 de estos apéndices.

convierte incluso en espectáculo: su *Space Love*, expuesto el 14 de marzo de 2004 en el «Festival Némo» del «Forum de las Imágenes» en Les Halles y luego en el Palacio de Tokyo el 1 de abril, es una improvisación *live* sobre una base escénica, versión erótica del tema de la conquista espacial realizado mediante la ejecución de un original banco de datos sonoros y visuales que sus autores habían elaborado previamente. Ambos artesanos ponen en acción músicas e imágenes desde sus consolas, dirigiendo, entre maravillosos *bugs*, los encuentros de un mono de la NASA y Frank Sinatra, de un Travolta enfebrecido y un anuncio de zumo de naranja, de un fragmento de *L'Étoffe des héros* y un pasaje del genérico *Chapi Chapo*, de una evocación de la serie *Cosmos 1999* y vuelos de martillos sonoros de *Boards of Canada*. Ensamblan en directo más de cuatrocientas secuencias visuales y sonoras, tejiendo un extraño tapiz virtual inspirado en nuestros sueños y en nuestros recuerdos de ficciones y actualidades espaciales. Un paso esencial hacia nuestra salud mental colectiva. Pero un paso casi fuera de la ley, aceptable para el Derecho en tanto que conferencia abastecida de múltiples citas. Así pues, la calidad de la obra (que no puede reivindicarse oficialmente) reposa justamente en la alucinante multiplicidad de préstamos que contiene. ¡Imposible declarar todos esos *samples* sin perder el tiempo y la cabeza! Y paradoja de nuestra época: el carácter eminentemente contemporáneo de *Digital_Cinéma* obliga a sus autores a emplear las más sutiles argucias, incluso a practicar una moderada piratería. Piensas entonces en grabarte un DVD de *Digital_Cinéma*: ¡qué pasada!

Piratas también, encoladores y desencoladores de signos contemporáneos, los dos estetas del grupo Coldcut ponen en práctica lo que más hace sufrir a los fabricantes de ilusiones: disponen sus archivos sonoros y visuales en acceso libre con el fin de que cada cual los coja y los manipule ejercitando el arte libre. Anticipan así una solución a esa necesidad de reapropiación de los signos que nos hastían: la creación de nuevas formas de servicios públicos sonoros y de imágenes; bancos de datos libres y abiertos a todos, a los que será necesario añadir la ampliación del concepto de «bien común» aplicable a todos los objetos culturales que no dejan de invadirnos. Las imágenes, la publicidad y las obras vendidas y escuchadas millones de veces, ¿no deberían pasar automáticamente del *copyright* al «*copyleft*»?

¿Por qué el *sampling* de las canciones de los Beatles, de los estribillos de Star Academy y de las melodías de promoción publicitaria tatuadas en nuestras neuronas no pueden convertirse mañana en un

derecho, libre de fijar sus condiciones no comerciales? Todavía embrionarias y dispersas, las prácticas de creación y de difusión que nacen de la Red y de los soportes numéricos componen un boceto, todavía imperfecto, de ese servicio público libre. Traducen una urgencia social y estética. Responder a esta perentoriedad será un deber político; pero será necesario aún que la política deje de encarnarse en un rebaño de cabrones ciegos cuyo guía es un perro tonsurado por la bella colección de logos de las empresas multinacionales.

Referencias bibliográficas y discográficas

[Imperativamente incompletas; sin las direcciones de los sitios que ya han sido citadas en nota y en el sitio www.tecnorebelle.net]

Referencias transversales al conjunto de libro

◩ Jean-Yves Leloup, Jean-Philippe Renoult y Pierre-Emmanuel Rastoin, *Global Tekno, Voyage initïaque au coeur de la musique électronique*, Camion Blanc (1999)

◩ David Toop, *Ocean of Sound, ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Kargol/L'Éclat (1996, 2000 para la traducción). Un libro importante, libre y caótico, en el que se reúnen *Sun Ra* y *The Orb*, Brian Eno y Miles Davies, John Cage y *Aphex Twin*, es decir, los pioneros de la música electrónica y los primeros iluminados del género... Una influencia poderosa.

◩ Art press, número especial, «Techno, Anatomie des cultures électroniques» (1998). Pese al número de veces que se ha citado, subrayemos, no obstante, algunos artículos excelentes, entre ellos las entrevistas a Stockhausen (por Franck Mallet), a Holger Czukay (por Benoît Sabatier), «Origines improbables de la techno», de Philippe Di Folco, así como el texto sobre *Coldcut* de Christophe Kihm.

◩ Modulations*, A History of Electronic Music, Throbbing Words of Sound* (bajo la dirección de Peter Shapiro), Caïpirinha (2000). Uno de los panoramas más completos: desde los balbuceos de los pioneros de la música concreta hasta el ambient y la música electrónica actual. Un libro inglés junto a un vídeo apasionante (para obtener más información o solicitarlo, visítese el sitio web de la editorial: http:/www.caipirinha.com

◩ Modulations*, Cinema for the Ear*, Caïpirinha Music (2000). Si faltara un álbum para resumir la historia del *techno* y del *house* desde *I Feel Love* de Donna Summer, sería éste, que incluye una versión larga del *Planet Rock* de Afrika Bambaataa, *No Ufo's* de Juan Atkins y *Strings of Life* de Derrick May.

Pista de introducción

Para comprender mis filias

«Cip-cip zzip-zzip rebaños pastando dong-dang-dong-ding-beee Orquesta»

◪ Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme y otros ismes*, Denoël (1976, 2002). Para saberlo todo de las vanguardias literarias y poéticas del siglo XX, en particular del movimiento Dadá y del futurismo italiano.

◪ *L'Art au risque de la technique,* al cuidado de Thomas Ferenczi, Éditions Complexe (2001). En este librito iluminador se mezclan lo peor (*«Le compositeur, maître ou victime de l'outil technologique»,* por Daniel D'Amado*)* y lo mejor (*«Le cimetière du Go To Ku Ji»*, por Julien Husson).

Sucedáneo futurista de un manifiesto que hace *pum*

◪ Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, colección Avant-Gardes, L'âge d'homme (1975, 2001), textos fijados y presentados por Giovanni Lista, traducción del italiano de Nina Sparta. Éste es EL libro para todos los interesados en la aportación de los futuristas italianos a la música ruidista. Con la versión íntegra de *El arte de los ruidos* de Luigi Russolo y con la anotación de sus escandalosos conciertos.

◪ *Futurismo, Futurisme & Futurismes, Bompiani (1986).* Especie de gran disco del futurismo.

Kraftwerk crea el imaginario del *techno.*

◪ Pascal Bussy, *Kraftwerk, Le Mystère des Hommes-Machines*, Camion Blanc (1996). Toda la historia de Kraftwerk. Su recorrido y entrevistas para comprender un talento visionario. Un libro incontrovertible.

◪ *Ralf y Florian,* Philips *(1973).* Estribillos bizarroides con retoques multinstrumentales. Las premisas básicas.

◪ *Autobahn*, Philips (1974). Autovía a través de un sonido, de un ritmo minimal, de una ciencia de la repetición y de ruidos de automóviles. La ascensión.

◪ *Radioactivity*, Capitol/EMI (1975). Un universo de ondas y de radioactividad con momentos mágicos y un éxito para un disco colosal. La cima.

◪ *Trans Europe Express*, Capitol/EMI (1977). Este disco se encuentra ya en el panteón del *techno*; sampleado por Bambaataa en sus grandes prolongaciones de *Planet Rock*. Una de las raras y verdaderas obras maestras de esta extensa selección de discos.

◩ *The Man Machine*, Capitol/EMI (1978). Otra obra maestra, de *funky* endiablado esta vez. Los cuatro miembros de Kraftwerk se han convertidos definitivamente en robots. Y nos obligan a bailar.

◩ *Computer World*, Capitol/EMI (1981). Un hito en la construcción de una leyenda: el *funk* de las calculadoras, pequeñas máquinas y microordenadores (que ya apenas existen). Lo han anticipado todo.

◩ *Electric café,* Capitol/EMI (1986). Con el complemento de François Kevorkian, el álbum electro del grupo, que resulta extraño de escuchar antes de sedimentarse casi definitivamente justo en el momento en que nacen el techno y el house. Como al azar... Todo miel para la cabeza y los pies.

Pista 1
Las vanguardias del siglo XX

Dadá y futurismo italiano: la primera traición sin la que el jamás habría aparecido

◩ Michael Gibson, *Duchamp, Dada*, Nouvelles Éditions Françaises (1991). Un hermoso libro con atractivos detalles y magníficamente ilustrado.

◩ David Toop, *Ocean of Sound, ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther* (Kargol/L'Éclat, 1996, 2000 para la traducción). Una obra igualmente esencial para esta parte del libro (de donde procede), construida de manera atmosférica, obedeciendo al pensamiento, sobre el asunto de las músicas atmosféricas, *ambient*, partiendo de la vida, de lo cotidiano, y en la que transitan desde Debussy a Brian Eno y de The Orb a las músicas indias amazónicas.

◩ Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire du vingtième siècle*, Éditions Allia (1998) [ed. cast.: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama].Un librito culto, referencia trascendental que traza un paralelismo entre el *punk* de Johnny Rotten, la Internacional situacionista de Guy Debord, el movimiento Dadá de Richard Huelsenbeck y los heréticos de la Edad Media. Ha ejercido una influencia determinante en *Techno Rebelde*.

Del *Telharmonium* a las *Ondas Matenot*: las máquinas que Varèse quiso trascender. Cage y Schaeffer hacen música con ruidos y abren el camino.

◩ Dominique y Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales, La musique contemporaine depuis 1945*, colección Musique Ouverte, Minerve (1999). Este libro tiene la ventaja de ser muy completo cuando aborda las corrientes de la música contemporánea desde 1945, remontándose a veces incluso más allá de esta fecha. Resulta un tanto complejo, con un apriorismo científico en perjuicio de la amenidad. Pero no deja de ser una referencia sobresaliente.

◩ Peter Szendy, *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, colección Paradoxe, Les Éditions de Minuit (2001). Libro de historia paralela de la música desde la perspectiva del oyente y no desde la del compositor, lo cual pone en tela de juicio muchos de los prejuicios sobre la propiedad intelectual.

◩ Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, colección Musique Ouverte, Minerve (1993, 2000). Excelente texto, rico en descripciones de obras musicales y en sus análisis; el mejor, sin duda, sobre este personaje básico para la música electrónica. Incluye una serie de entrevistas de Jean-Yves Bosseur y de Daniel Caux.

◩ Jacques Attali, *Bruits*, Fayard/Presses Universitaires de France (1977, 2001). Libro inigualable de un autor prolífico... Los análisis políticos resultan de gran pertinencia y las informaciones en torno a la época de la invención de la electricidad en el siglo XIX son adecuadísimas. Por el contrario, en lo que se refiere al *rap* y al *techno*, es una auténtica catástrofe... Con haber consultado mis referencias, habría evitado abundantes errores.

◩ James Joyce, *Ulysse*, colección Folio, Gallimard (1929, 1957) [numerosas ediciones en castellano]. Idóneo para el paralelismo entre los sueños de un nuevo alfabeto musical de Varèse y los escritos destructuradores del lenguaje literario de James Joyce.

◩ Edgar Varèse, *The Complete Works*, dirección de Riccardo Chailly, Decca (1906-1961). Obra difícil, poderosa por su enfoque urbano, con orquestación rugiente e innovaciones de terrible densidad. Sólo para amantes de la música contemporánea. Para ilustrarse sobre *Ecuatorial* de 1933, la extraordinaria pieza ruidista *Poème électronique*, o el sorprendente *Tuning Up* de 1947.

◩ *Ohm, The Early Gurus of Electronic Music*, Ellipsis Art (1948-1980). EL CD de los pioneros y uno de los raros álbumes en los que se puede escuchar el «Theremin Vox», a François Bayle, a Ianis Xenakis y a Louis y Bebe Barron (para la música de *Planète interdite*). Incluye un libreto perfecto.

◩ *Vintage Volts, Early Modulations*, Caïpirinha Music (1939-1967). Otro disco imprescindible de los pioneros. Centrado en la música contemporánea, sobre todo en *Imaginary Landscape nº 1* de John Cage de 1939; —*L'Etude aux Chemins de fer de Pierre Schaefer de 1948* y el muy original *Silver Apples Of the Moon de Martial Subotnick de 1967.*

◩ Bernard Parmegiani, *La Création du monde*, INA/GRM (1982-1984). Un álbum tardío, pero interesante, de una de las grandes figuras de la música electroacústica.

◩ Luc Ferrari, *Matin et Soir*, Adda (1969, 1981). Para el fragmento de una antología de música concreta: *J'ai été coupé*.

◩ John Cage, *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage* (1958, vinilo). Una caja con tres vinilos grabados en directo en el «Town Hall» de Nueva York. Imprescindible, pues en él se encuentran algunas de

las piezas fundacionales de las músicas electrónicas como *Construction In Metal* (1937), *Imaginary Landscape Nº 1* (1939) o incluso *William Mix* (1952) y cientos de extractos sonoros añadidos.

◩ Columbia-Princeton Electronic Music Center, *Tenth Anniversary Celebration*, Composers Recordings Inc. (1971, vinilo). Doble vinilo presentado en una caja llena de información sobre este Centro que frecuentó Wendy Carlos. Sobresale *Déserts* de Edgar Varèse así como piezas de Otto Luening, Milton Babbitt, Vladimir Ussachevsky y algunos otros menos conocidos, compuestas entre 1954 y 1971.

◩ Institute of Sonologie, *Early Electronic Music*, Subrosa, 2000. Títulos compuestos entre 1959 y 1969 en el Instituto de Sonología de Utrecht, con algunos temas sorprendentes de música electrónica contemporánea, entre los que sobresalen los firmados por Frits Weiland, Tom Bruynel y Konrad Boehmer.

◩ Barnard Szajner, *Some Deaths Take Forever*, EMI (1980, vinilo). Sólo para citar a un personaje recién llegado por el que siento una gran simpatía, muy próximo a la escuela francesa en la que se formó durante la década de 1970 alrededor de *Magma*. Pero Szajner, inventor de un instrumento (el harpa láser, por el que es frecuentemente citado), eligió seguir el camino de una experimentación electrónica cuyos resultados son muy accesibles. Un disco dedicado a Amnistía Internacional.

El amor al vinilo según Pierre Henry

◩ Pierre Henry, *Messe pour le temps présent*, Philips (1967). Una referencia no sólo para el *rock* psicodélico. El CD contiene numerosas obras de música concreta pura destinadas el coreógrafo Maurice Béjart.

Pista 2
Al ritmo de la vanguardia y del mundo *pop*

De Jean-Jacques Perrey a Jean-Michel Jarre, los hijos de Schaeffer y de Stockhausen o la segunda traición al arte instituido.

◩ Jean-Michel Jarre, *Oxygène*, Dreyfus (1976). Uno de los primeros grandes éxitos franceses de música electrónica; pura miel de uno de los hijos espirituales y, sin embargo, comerciales de Pierre Schaeffer. Indispensable.

◩ Perrey & Kingsley, *The Essential*, Vanguard (1966-1968). Dos álbumes esenciales reunidos: *The In Sound From Way Out* y *Kaleidoscopic Variations*. Sorprendente y divertido como un viejo tebeo.

◩ Stockhausen, *Hymnen*, Deutsche Grammophon (1966, vinilo). Diversos himnos bricolados por un inspirador genial. Para contrastar la influencia que este disco tuvo en los grupos de *krautrock*.

Performances *y festivales pre-multimedia: Sueños de* «avant-rave».

Joe Meek, Brian Wilson, Frank Zappa, Silver Apple: el *pop* se vuelve loco y enloquece los estudios.

◩ Alain Dister, *Le Rock anglais*, Albin Michel/Rock & Folk (1973). Aparecido en 1973, este libro permanece como uno de los mejores documentos sobre el *rock* británico de los años sesenta y principios de los setenta.

◩ Julian Cope, *Krautrocksampler*, *A Head Heritage Cosmic Field Guide* (1995). El libro indispensable sobre el *krautrock*, fabuloso *free rock* nacido en Alemania a finales de la década de 1960 con grupos como Can, Faust, Popol Vuh, etc. Para rastrear a un antiguo vocalista del grupo de *new wave* inglés Teardrop Explodes. En inglés.

◩ Joe Meek, *I Hear A New World*, RPM/Triumph (1960). La reedición, algo difícil de localizar, de una obra maestra inmortal del *kitsch* extraterrestre, con voces aceleradas que hacen hablar a marcianos; Ondiolina y glu-glús de bañera.

◩ Silver Apples, MCA (1968, 1969). Los dos primeros álbumes del grupo —*Silver Apples* y *Contact*— reunidos en uno solo por un grupo absolutamente anticipador. Audición sorprendente del más primario *rock* electrónico, bastante próximo al de los alemanes *Neu!*...

◩ Frank Zappa, *Freak Out!*, Zappa Records (1966). *Pop* psicodélico antes de tiempo, con un corte colosal lleno de hallazgos sonoros: *The Return Of The Son Of Monster Magnet.*

◩ The Beach Boys, *Smiley Smile*, Columbia (1967). Sólo para *Good Vibrations* y la manzana que cruje de ritmos en *Vegetable*.

◩ The Beattles, *Revolver* (1966), *Magical Mystery Tour* (1967), *White Album* (1968), Apple/EMI.Confesémoslo: se les ha escuchado en exceso, pero transformaron el *pop*, ¿no?

◩ Amon Düül II, *Phallus Dei,* Mantra *(1960).* El más puro *free rock* y también el más experimental, incluso sin nada de electrónica.

◩ Tangerine Dream, *Electronic Meditation*, Relativity (1970). El más demoledor y menos sedante de los álbumes del más famoso grupo cósmico alemán.

◩ Faust, *Faust* (1970), *So Far* (1971), Polydor. Su primer álbum, el homónimo, es un *must* de *collages* sonoros en modo *rock*, nada fácil de oír. El segundo, *So Far*, más accesible, es otro icono a medio camino entre la *Velvet Underground* y el caos musical dadaísta.

Cómo Can hacía *sampling* antes incluso de que el *sampler* existiera.

◩ Andy Hall, *The Can Book*, SAF (1989, Importado). Grupo de música *transe* de fabulosa creatividad, Can unió el *pop*, el *jazz* y las vanguardias electrónicas en un cóctel alucinante. *The Can Book* nos ofrece lo esencial de ese trabajo, con multitud de entrevistas interesantísimas.

◩ Can, *Tago Mago*, Spoon (1971). El álbum (o más bien doble álbum en origen) más loco, el más experimental del grupo, pese a su instrumentación finalmente clásica.

◩ Can*, Monster Movie,* Spoon (1969). El primer álbum oficial: Velvet rugiente con improvisaciones salvajes. Accesible.

Cuchillos, tenedores y ruidos de la calle

◩ John Cage, *Silence*, Denoël, (1961, 1970). Para penetrar en los sutiles pensamientos de un maestro inspirado en Duchamp y en la filosofía zen.

Escuchad el silencio; después, haced repeticiones, repeticiones, repeticiones, repeticiones...

◩ Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, colección Musique Ouverte, Minerve (1993, 2000).

◩ Terry Riley, *A Rainbow In Curved Air*, CBS (1969). Álbum tan potente como fácil de escuchar, casi *groovy*, ideal para iniciarse en estas músicas. El órgano rema y se engarza a un lecho de espléndidas repeticiones.... En *Poppy Nogood And The Phantom Band* (segundo y famoso corte del CD) se añade un saxo.

◩ Terry Riley, *In C*, CBS (1968). Obra referencial, con una orquesta de múltiples instrumentos.

◩ Terry Riley, *Red Streams, L'infonie, In C*, Organe de Corti (1964-1970). Un CD dificilísimo de encontrar, pero en el que figuran las primeras obras de Terry Riley, lo que lo convierte en un documento indispensable.

◩ Steve Reich, *Early Works*, Mantra/Arcade (1965-1972). Los temas que contienen todas sus invenciones, desde *It's Gonna Rain* en 1965 a *Clapping Music* en 1972 pasando por *Piano Phase* en 1967.

◩ Steve Reich, *Four Organs - Phase Patterns*, Elektra Nonesuch (1970). En este álbum (uno de los primeros del padre de la música minimalista) se encuentra toda la ciencia de Steve Reich: admirables tirabuzones repetitivos en lenta evolución, tocados a cuatro órganos eléctricos y maracas...

◩ Steve Reich, *Sextet - Six Marimbas*, Elektra Nonesuch (1986).Dos de los temas más fascinantes y más audibles del compositor, el primero compuesto en 1985 y, el segundo, en dos momentos distintos en 1973 y 1986.

◩ Steve Reich, *Different Trains*, Elektra Nonesuch (1989). Una pieza hermosa entre otras muy hermosas, con la incorporación de *Electric Counterpoint*, tema interpretado a la guitarra por Pat Metheney y sampleado por The Orb.

◩ Richard Maxfield, *Harold Budd, The Oak of The Golden Dreams*, New World Records (1969-1970).Para descubrir las intuitivas obras del desconocido Richard Maxfield y completarlas con las de uno de los maestros *ambient*, cercano a los universos de las músicas repetitivas: Harold Budd, ¡Ojo! Se trata de un CD duro de escuchar.

◩ John Cale, *Sun Blindness Music*, Rhenium (1965-1968). Guitarra, órgano o sonidos electrónicos: la versión repetitiva y vanguardista del músico de la Velvet Underground.

◩ John Coltrane, *A Love Supreme*, Impulse (1965). Este mítico disco de *jazz*, grabado a finales de diciembre de 1964, forma parte de los diez discos que yo me llevaría a una isla desierta. Magníficos embrujos sin el más mínimo artificio electrónico.

Pista 3
En las raíces de la cultura dance

Bajo las chozas de Jamaica es donde crecen las raíces de la cultura *dance*
De un error nació el *remix*. Después King Tubby creó el *dub*

◩ The Upsetters, *Blackboard Jungle Dub*, Abraham/Clock Tower Records. Es éste uno de los primeros y mejores discos de *dub*, aparecido en Europa en 1973. Con *King Tubby* y Lee Perry en la producción. Una pieza maestra de una finura excepcional.

◩ *King Tubbys Meets*, Rockers Productions (vinilo sin fecha). Si tenéis la inmensa fortuna de toparos con este vinilo, compradlo. Se trata de un encuentro entre King Tubby y Augusto Pablo a comienzos de la década de 1970 (no he encontrado fecha alguna ni en la funda ni en el disco). También los acompañan Robby Shakespear y Bobby Ellis, y Errol Thompson como ingeniero de sonido.

◩ King Tubby & Soul Syndicate, *Freedom Sounds In Dub*, Blood & Fire/Night & Day (1976-1979). Una de las numerosas compilaciones dedicadas a King Tubby, muy vocal, pero con un tesoro: *Great Stones*: sonido y espíritu ya *drum'n bass*.

◩ Aquarius Dub, *Aquarius* (vinilo sin fecha; también existe en CD). Se trata de una rareza para coleccionistas de vinilos, aparecida sin duda a principios de la década de 1970. Este disco de *Aquarius* constituye una lección de los orígenes del *dub*: un juego que consiste, fundamentalmente, en darle la vuelta a las pistas de la grabación.

◩ Lee *Scratch* Perry, *Arkology*, Island (1976, 1979). Menos esencial: una caja con 3 CDs que se cuela tranquilamente en los oídos perteneciente al otro rey del *dub*, con o sin sus Upsetters.

La primera herejía del DJ Francis Grosso

(Véanse los apartados relativos al *disco* y al *rap*)

Cómo la madre del pequeño Theodore le hizo inventar el scratch *y le permitió convertirse e*n Grand Wizard

Kool DJ Herc *inventa el* breakbeat, *después* Grandmaster Flash *se mezcla con él*

◩ David Toop, *Rap Attack 3, African Rap to Global Hip Hop*, Serpent's Tale (2000). El libro de referencia sobre la historia del *hip-hop*. Una fuente inexcusable.

◩ Grandmaster Flash & The Furious Five*, The Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel* (disponible en CD en todas las buenas compilaciones dedicadas a Grandmaster Flash)*, Vogue* (1981, vinilo). Evidentemente, no se encuentran discos en torno a los orígenes underground del hip-hop (cuyo espacio natural era la calle)... Este vinilo permanece como uno de los primeros y de los más célebres.

◩ *The Official* , Strut (2002). Otro ejemplo, y no menudo: una edición CD de *mix* y juegos de platos de Flash ejecutada como en sus mejores tiempos neoyorquinos a finales de los setenta. *Hip-hop* concentrado y puro.

De las Temptations al *Philly Sound*, el *soul* cambia entre esplendor de arreglos y anhelos acústicos

◩ Sly & The Family Stone*, There's A Riot Going On,* Epic (1971). Incluidas las sorpresas del amigo Stevie Wonder, uno de los primeros álbumes de música black en utilizar con maestría una caja de ritmos. Soul que se remonta hasta un calor sofisticado, pero endiabladamente urbano. Un disco colosal.

◩ Temptations, *Masterpiece*, Tamla Motown/BMG (1973). Obra maestra del productor Norman Whitfield y del magnífico sello *soul* de Detroit... Un éxtasis entre violines, vientos, electricidad y las voces doradas de las Temptations. Tres años antes que Moroder, estos desbordamientos anuncian ya el *disco* y el *garage*.

◩ Frankie Knuckles, *Beyond the Mix*, Virgin (1991). Knuckles se adorna en la mezcla delicada de violines, teclados y un *groove* profundo que susurra profusos textos: el espíritu del *Philly Sound* a cargo de uno de los pioneros del *house*.

Pista 4
A la gloria de los primeros juglares del artesanado electrónico

Cómo Neu! crea el *drum'n bass* del pobre para terminar la grabación de *Neu! 2*

◩ Julián Cope, *Krautrocksampler*, A Head Heritage Cosmic Field Guide (1995).

◩ Neu!, *Neu 2*, Brain (1972). Disco inaudito de un grupo sorprendente; de ritmos bestiales, aunque las detenciones y aceleraciones de bandas sean a veces difíciles para los oídos del aficionado.

¿Quiénes son los fundadores? Elogio de los electrones libres

◩ Richard Pinhas, *Les Larmes de Nietzsche*, Flammarion (2001). Por la visión nietzscheana de la música y por sus reveladores escritos sobre Robert Fripp.

◩ Compilación de Luke Vibert, *Nuggets*, Lo Recording/La Baleine (décadas de 1960 y 1970). Con sus verdaderos nombres o con pseudónimos, todos los grandes desconocidos de la música «a metro» están aquí: Roger Roger, Nino Gardini, Eddi Warner...

◩ Barry 7's Connectors, *Lo Recording/La Baleine* (años setenta). Otra selección formidable del género *Library Music.*

◩ Frank Zappa, *Uncle Meat*, Zappa Records (1969). Entre la inmensa discografía de Zappa, este doble CD (concebido como música de una película jamás concluida, junto a los incalificables *Mothers of Invention*) resume toda la locura del guitarrista: entre *pop* y música contemporánea, psicodelia enajenada y primigenias experimentaciones sonoras.

◩ White Noise, *An Electric Storm*, Island (1969). *Pop*romántico y ruidista, alimentado por increíbles tumultos. Una auténtica orgía.

◩ Fripp & Eno, *Pussyfooting*, EG/Virgin (1973). Una música extraña, tratada a partir de una guitarra y un «Revox», y que continúa tersa.

◩ Robert Fripp, *God Save The Queen* (1979), *Let The Power Fall* (1981), Egg/Virgin. Para penetrar en esa música *ambient*, repetitiva y orgánica, hecha a partir de una guitarra y de un magnetófono: los *Frippertronics*.

◩ Richard Pinhas, *Electronic Guerrilla* (1974), *Interface* (1977), *Stand by* (1978), Cobra o Spalax. Homenaje a Richard Pinhas, EL pionero de la música electrónica que aprieta y revuelve las tripas en Francia. *Electronic Guerrilla* es su primer álbum, rompedor pero de sorprendente densidad; los otros dos son mis preferidos en lo que a la forma sintética se refiere.

◩ Wagon Christ (Luke Vibert), *Tali Ho*, Personal/Virgin (1998). No es un disco histórico, pero empuja y vibra con un *hip-hop* electrónico y tales percusiones de ritmos que he decidido incluirlo. Digamos de paso que Luke Vibert es el fan núm. 1 de la música «a metro».

Miles y la *electrónica* van en un barco; la *electrónica* cae al agua; ¿qué queda?

◩ Ian Carr, *Miles Davis*, Parenthèse (1982, 1991 para la edición francesa). El libro necesario sobre Miles Davis. Completo, erudito y musicológico.

◩ Philippe Carles, Jean-Louis Comolli, *Free Jazz, Black Power*, Folio, Gallimard (1971, 2000).Un librito de referencia sobre el *free jazz*.

◩ Miles Davis y Gil Evans, *Sketches Of Spain*, Columbia (1960). Álbum extraordinario de *jazz* orquestal construido a base de ambientes españoles y de montajes en *cut-up* antes de que este método fuese habitual.

◩ Miles Davis, *In A Silent Way*, Columbia (1969). Obra maestra del *jazz ambient*.

◩ Miles Davis, *Bitches Brew*, Columbia (1969). Un tesoro lleno de complejidad: el *jazz* eléctrico encuentra aquí la clave de su construcción.

◩ Miles Davis, *On The Corner*, BGO/Sony (1972). *Jazz-funk* salvaje y urbano, construido de acuerdo con las propuestas de Stockhausen.

◩ Herbie Hancock, *Sextant*, Legacy/Columbia (1972). Para mí, el álbum más bello del amigo Hancock, con glu-glús electrónicos como introducción a un *jazz* libre extático y todavía identificado con África.

◩ Miles Davis, *Head Hunters*, Legacy/Columbia (1973). *Jazz-funk* más sabio que el del Miles multimillonario y multisampleado.

◩ Weather Report, *Sweetnighter* (1973), *Mysterious Traveller* (1974). Tercero y cuarto álbumes de *Weather Report*, nuestros preferidos: *jazz*, *funk*, mundialistas y aventureros.

◩ Ornette Coleman Double Quartet, *Free Jazz, A Collective Improvisation*, Atlantic (1960). No tiene nada que ver con la electrónica. Este disco inauguró el *free jazz*. Disco antológico para todos los catadores de improvisación.

◩ Sun Ra, *The Ultimate Sounds Of Sun Ra*, Byg Records (1961, vinilo). Por el texto del vinilo y por un *jazz* libertario e intergaláctico sin un solo instrumento electrónico.

◩ Sun Ra, *Lanquidity*, Evidence (1978). Si debiéramos guardar algún disco de *Sun Ra*, sería éste; posee un supremo poder de encantamiento, ritmos atrayentes y algunos rasgos electrónicos.

◩ Bob James Trio, *Explosions*, ESP (1965). En su época —con Barre Phillips al bajo— Bob James hacía *free jazz* conectado con la música concreta y con las experiencias de John Cage. Un disco loco, detonante y difícil.

◩ George Russell Sextet, *Electronic Sonata For Souls Loved By Nature*, Soul Note (1980). Un diamante que mezcla jazz, músicas del mundo y ensalada de géneros, de origen y ropaje electrónicos.

◩ Geroge Lewis, Douglas Ewart, *Save! Moon, The Imaginary Suite*, Black Saint (1979, vinilo). Por ese extraordinario corte de *jazz ambient*: *The Imaginary Suite*, con Lewis al trombón trucado y manipulando los efectos electrónicos.

¿*Jazz* y música *black* como fuentes de las músicas electrónicas actuales?

◩ As One, *Planetary Folklore*, Mo'Wax (1997). El más *free jazz* de las músicas electrónicas.

Las máquinas producen un éxtasis perfecto

◩ Pascal Bussy, *Kraftwerk*, *Le Mystère des Hommes-Machines*, Camion Blanc (1996).

◩ Kraftwerk, *The Man Machine*, Capitol/EMI (1978).

Cómo el fashion *Steve Hillage se convierte al* techno *gracias a* Kraftwerk *en plena explosión* punk

◩ Steve Hillage, *Open*, Virgin (1979). Este álbum es el de su primer y muy ligero giro al *dance*. Pero se puede pasar de él.

◩ Steve Hillage, *Rainbow Dome Music*, Virgin (1979). Éste es, por el contrario, de un *ambient* perfecto y puro, a lo Brian Eno. ¡Y antes que él! Un bello disco que pasó completamente desapercibido en su momento.

◩ System 7, Ten Records (1991). El primer CD del grupo *techno* de Steve Hillage y de su compañera Miquette Giraudy.

◩ Gong, *Camembert Électrique*, Virgin (1971). ¡Aaaaargh! Un disco colosal del magnífico *Gong* en el que aparece por primera vez la guitarra de Steve. *Punk* rural más que *techno* urbano. Catártico.

Pista 5
Hacia las fuentes directas de la *cultura de club* y del *hidrotechno*

La definición de un verdadero club según François Kervorkian

Cómo el *disco* de Tom Moulton, David Mancuso, Giorgio Moroder y Larry Levan transformó el *dance music*

En diez años, *disco* y *hip-hop* han fabricado la cuna de los hermanos *techno* y *house*

◩ Mathias Cousin y David Blot, *Le Chant de la Machine, Volume I*, Delcourt (2000). Si queréis verdaderamente comprender lo que fue realmente el *disco*, con sus clubs underground, este cómic es un punto de referencia perfecto.

◩ *The Loft* (1999), *The Loft, Vol. 2* (2000), Nuphonic. Dos sobresalientes compilaciones realizadas por el propio David Mancuso, alma del *Loft* de Nueva York, que reúne a clásicos sublimes del lugar. El primer CD es indispensable, con *Soul Makossa* de Manu Dibango, *Loose Joints* con Arthur Russell, la versión *club* de *Serious*, *Sirius Space Party* de Ednah Holt bajo la patilla de Larry Levan, además de *War* y *Risco Connection*. El segundo volumen incluye un tema mágico de la Steve Miller Band que se remonta hasta los dieciséis minutos, un *Loose Joints* experimental ejecutado caprichosamente y un *Salsoul Orchestra* de la más pura tradición *disco*.

◩ Larry Levan, *Live At the Paradise Garage*, West End Records (1979). Documento raro: un doble CD *live* de Larry Levan en el templo del *Paradise Garage*. *Disco* puro, miel *underground* con efectos (aunque Larry

Levan irá, dos años después, todavía más lejos en el *mix* de tendencia *dub*). Repárese en el completísimo libreto que acompaña al CD. Hermosa obra. De *Munich Machine* a *People's Choise*.

◩ Cerrone, *By Bob Sinclair*, Malligator/Barclay (2001). No soy fan de Cerrone ni un apasionado de la *Frenchy Bob Sinclair*. Es como el juego de deshojar la margarita, pero funciona estupendamente bien. Además, no puedo evitar una sonrisa cuando escucho *Love In C Minor* (1976) y *Supernature* (1977).

◩ Absolutly, *The Very Best Of...*, Prélude Records (1977-1982). «West End», «Salsoul» y «Prélude» son los auténticos sellos disco, heraldos de la más agradable, la más vocal y la más bailable música *black*. Este edición de «Prélude» se presenta en una caja con 3 volúmenes y reúne a Jocelyne Brown, *Musique* y, sobre todo, remezclas de Larri Levan y de François Kevorkian, quien, por otra parte, fue el creador de «Prélude».

◩ Talking Heads, *Fear of Music*, Sire (1979). Un año antes *Remain in Light*, el más *disco* de los grupos salidos del *punk* de Nueva York. Incluye el éxito (*I Zimbra*) dadaísta de los clubs *underground*, con Brian Eno en la producción. Indispensable.

◩ ESG, *Como Away*, 99 Records (1983). Entre *rap* sin *rap* y *disco* acústico, un álbum primitivo que marcó a los clubs de Nueva York de la misma manera que lo hicieron los *maxis* de *Liquid Liquid*, reeditados en CD por Mo'Wax.

La extraña semejanza de los primeros álbumes de Neu!, Suicide y Daft Punk

◩ Neu!, *Brain* (1971). ¿*Free rock* teutón? Su simplicidad rítmica lo convierte en su antecedente, pero también del *punk*, y del *techno*.

◩ Suicide, *Red Star* (1977). ¿*New wave*? ¿*Punk*? Su crudo minimalismo (voz + electrónica *low tech*) hace de este disco una referencia atemporal.

◩ Daft Punk, *Homework*, Virgin (1997). ¿*House* francés? Su identidad radical podría permitirle formar parte igualmente de los géneros *disco*, *techno*, *punk*, *funk* e *indú*.

El arte del estudio y la teoría de la obscuridad según los Residents

◩ The Residents, *Eskimo*, Ralph Records (1979). Voz lejana envuelta en tonos de algodón. Ritmos de hielo líquido. *Eskimo* es un álbum admirable de *dub* industrial que homenajea al pueblo esquimal y a sus cantos.

◩ The Residents, *Diskomo*, Ralph Records (1980, vinilo). Como su nombre indica, *remix disco* de una ensalada de títulos del álbum *Eskimo* y, francamente, es como un bofetón: ¿hay algo más *techno underground* que esto? Imposible. Además, introducen sonidos de juguetes: ¡lo dicen en la funda del *maxi*!

◩ The Residents, *Meet The Residents*, Ralph Records (1974, 1976). Este disco, primero de los *Residents*, se ha asimilado en ocasiones a la música industrial. Una especie de *punk* bajo los efectos del «valium» pasado por un lavavajillas.

◩ The Residents, *Intermission*, Ralph Records (1982). Entre toda la discografía del grupo, este mini 33 revoluciones es sin duda una de sus obras más accesibles, con estribillos repetitivos, derivaciones electrónicas y sus voces volátiles.

La música industrial impone las máquinas al *pop* y hace eclosionar el *electro-pop*

◩ Christian Eudeline, *Nos années punk*, Denoël, X-Trême (2002). Libro referencial sobre el *punk* francés, con páginas muy completas en torno al más *pre-techno* de los grupos *punk* galos: *Métal Urbain*.

◩ *In The Beginning*, Soul Jazz Records (2002). Una selección perfecta para medir la influencia que sobre el *techno* han tenido grupos como This Heat, Cabaret Voltaire, A Certain Ratio, Gang Of Four, 23 Skidoo, The Human League o incluso los Slits, entre el *funk*, el *punk*, la *new wave* y las músicas industriales.

◩ Throbbing Gristle, *20 Jazz Funk Greats*, Industrial/Mute/Virgin (1979). Negro: los ritmos obsesivos, gritos atroces y ambiente perverso de *Persuasions* o *Convincing People*. Blanco: los estribillos tecnoides de *Hot On The Heels Of Love* o *Walkabout*... *Throbbing Gristle* acaricia y asesina a las máquinas en esta cumbre de la música industrial, precursora del *techno* y del *hardcore*.

◩ Cabaret Voltaire, *The Voice of America* (1980), *Red Mecca* (1981), Rough Trade. Lo mejor sobre *Cabaret Voltaire* es la búsqueda de reediciones en CD de los singles del grupo en los que encontraremos las obras maestras *Nag Nag Nag* o *Silent Command* de 1979. Si no, dos álbumes: *The Voice Of America* (collages experimentales con algunos ecos de *dub*, bastante difícil) y el extraño *Red Mecca*, más accesible, pese a todo.

◩ Cabaret Voltaire, *The Crackdown*, Rough Trade (1983). Cabaret Voltaire gira, en 1982, hacia un *techno rock* con *The Crackdown*, e inventa un género que obtendrá descendencia en Chemical Brothers, Underworld y Prodigy (apenas algunos bpm menos).

◩ Jacno, Dorian/Celluloïd (1979, vinilo). No sé si ha sido reeditado (comprobad las compilaciones en CD), pero este mini-33 revoluciones de uno de los antiguos fundadores del grupo *punk Stinky Toys* (Jacno) ha hecho historia, sobre todo con uno de sus instrumentales. *Rectangle*, puente inesperado entre el espíritu *punk* (la actitud, la simplicidad extrema de la melodía y la instrumentación) y el homenaje, voluntario o no, a los pioneros *kitsch* de la electrónica como Jean-Jacques Perrey.

◩ Orchestral Manœuvre in the Dark, Dindisc/Virgin (1980). Un sonido y single mágicos: *Electricity*. No está mal, bastante vivo, con una hermosa funda original (¡ah! ¡Esos agujeros!)... De todos modo, es mejor escuchar a Kraftwerk.

◩ Depeche Mode, *Speak & Spell*, Mute/Virgin (1981). Más bajo, más guitarra, más batería, Sólo sintetizador, caja de ritmos y bella voz *pop*. De una simplicidad mortal. En 1981 Inglaterra baila con *New Life*, *Dreaming of Me* o *Just Can't Get Enough*. Y se dice: ¿Depeche Mode es verdaderamente *pop*? ¿Es *new wave*? ¿Han inventado el *electro-pop*?

◩ Daf, Virgin (1981, 1982). «Tanz den Mussolini, tanz den Adolf Hitler». Palabras bestiales y provocadoras escandidas con ritmos electrónicos brutos; una especie de disco *new wave hardcore*. Este CD reúne los álbumes *Alles is Gut* (el más importante) y *Gold und Liebe*.

◩ A certain Ratio, *To Heach*, Factory (1980, vinilo). El espíritu del sello «Factory» asociado a un grupo *funk* blanco. Última hora: un CD compilatorio de las primeras grabaciones del grupo salió en la primavera de 2002.

◩ A factory Quartet, Factory (1979, vinilo). Doble vinilo histórico, con un artista por cara: la guitarra *ambient* de Durruti Column, el *pop funk* de Blurt y el *pop* alambicado y más francamente *new wave* de Kevin Hewick y The Royal Family and The Poor.

◩ 23 Skidoo, *Kundalini*, Festish (1982). Algunos grupos, siguiendo la música industrial, produjeron una música potente y endiabladamente original, como la este mini-LP de 23 Skidoo, que mezcla los caracteres primitivistas de la percusión con un trabajo sobre ruidos y sonidos improvisados, e incluso los discos de *Dome*, antiguos *Wire*.

◩ Laisons dangereuses, CHBB Music (1981, vinilo). Vinilo de culto durante mucho tiempo en los clubs y las *raves*, particularmente en Bélgica, y que ha sido reeditado recientemente en CD. *Electro Body Music* (como se denominan los continuadores de DAF), con una colosal energía sintética, un título en francés y otro en español: *Mystère dans le Brouillard* y *Los Niños del Parque*.

◩ Art & Techniques, *Clima-X*, Hi-Tech Records Spalax (1981). Reeditado recientemente en CD por «Spalax» (aunque difícil de encontrar), este álbum, realizado con material básico, suena como música electrónica primitiva, no alejada de la de Cabaret Voltaire.

◩ Yello, *Solid Pleasures*, Ralph Records/Vértigo (1981). Pop electrónico, divertido y laberíntico, de un gamberro dúo suizo, entre Kraftwertk The Residents y el *kitsch* exótico del *varieté* de los años cincuenta.

◩ Devo, *Are We Not Men?*, Virgin (1979). Pop robótico y atronador de otros de los hijos mutantes de Kraftwerk en Estados Unidos. Este primer álbum fue producido por el singular Brian Eno.

Y Blue Monday abrió el camino al *house* inglés

◩ New Order, *Substance 87*, Factory/Virgin (1981-1987). *New Order*y su fabuloso éxito de 1983, *Blue Monday*, simbolizan el inédito matrimonio entre el *disco* y el *new wave*. Los singles de *Substance 87* que abarcan el período 83-87, de *The Beach* a *Subculture*, anticipan el nacimiento del *dance pop* (Arthur Baker trabaja, por otra parte, con el grupo), asociado a una ciudad (Manchester), un sello («Factory» y su club: *Hacienda*.

El gran torbellino: cuando el manipulador de sonidos se acompasa con el músico y el compositor

Todas las referencias posibles. Que cada uno elija a su gusto en esta disco-bibliografía, demasiado larga y, sin embargo, incompleta (*bis*).

La fusión *electro* crea el *tekno* frente al *techno*

Para la versión larga del indispensable Planet Rock de Afrika Bambaataa, la mejor es la incluida en la compilación editada por Caïpirinha y citada al principio de estas páginas discográficas, Si no, se puede optar por Malcolm MclLaren (fácil de conseguir) o escoger dos álbumes potentes y otros dos más anecdóticos, pero, históricamente, igualmente importantes:

◩ Art of Noise, *Daft*, ZTT/Island (1983-1984). *Beat Box* y *Moments of Move*, himnos de los clubs de Ibiza y luego de los de Londres, se encuentran entre esos raros títulos directamente originales del *house* y del *techno*. Por su sonido y su formato electrónico, por la brillante concepción de Art of Noise, antigrupo *pop* sin rostro, y por los dos genios del sello «ZTT»: Paul Morley y el productor Trevor Horn.

◩ Herbie Hancock, *Future Shock*, Columbia (1983). 1973. Con *Head Hunters*, Herbie Hancock electrifica el *jazz* y le inyecta *funk* y grandes tragos de «Moog». 1983. Después de *Planet Rock*, Hancock creó junto a Bill Laswell el segundo megaéxito del electro: *Rockit*. *Beats* sincopados y delirios de *funk* electrónico. este es el camino que se seguirá.

◩ Cybotron, *Clear*, Fantasy (1983, 1990). Aparecido en 1983, el álbum *Enter* del grupo de Juan Atkins y Richard Davis (Cybotron) fue reeditado en CD con el título *Clear* siete años más tarde. Salvo el corte homónimo, la cosa ha envejecido, también lo ha hecho alguna parte de Gary Numan y el futuro *techno* de Detroit.

◩ François Kevorkian, *Jah Wobble*, *The Edge*, Holger Czukay, *Snake Charmer*, Island (1983, vinilo). Un mini-LP que sólo interesa por los nombres que reúne y las dos versiones del título que da nombre al álbum; mezcla de *dub*, de *disco* y de *new wave* que suena un poco *electro*...

Pista 6
En el centro de la creación de las músicas *house* y *techno*

Mad Mike: Elogio del *underground* a la manera *Star Trek*

◩ *Depth Charge 1, Depth Charge 2, Escape Into The Void, Depth Charge 3, Depth Charge 4, Submerge.* Aparecidos en la década de 1990, estos cuatro CDs compilatorios están entre los únicos en los que pueden encontrarse los cohetes del sello de Mad Mike («Underground Resistance»), bajo la etiqueta de «Submerge», derivada asimismo de Mad Mike.

◩ Underground Resistence, *Interstellar Fugitives* (1998). Otro recopilatorio, más reciente, donde se encuentran títulos de artistas del sello «Underground Resistance» de Mad Mike.

◩ X 102 (Jeff Mills), *Discovers The Rings of Saturn*, Trésor/PIAS. Jeff Mills y su compadre Mad Mike, en la época en que ambos formaban parte del *team* Underground Resistance, entregó a la discografía *techno* tres monumentos metálicos y arduos conocidos por sus nombres codificados *X101, X102 y X103.* Músicas urbanas y espaciales, viaje alucinatorio por un sistema solar revisitado sólo por las máquinas.

EL *techno* original nace en Detroit y de sus semillas de resistencia

◩ William Gibson, *Le Neuromancien*, colección «J'ai lu», Flammarion (1985) [ed. cast.: *El Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 1989]. La novela maestra del *ciberpunk*.

◩ Bruce Sterling, *Mozart en Verres Miroir*, colección «Présence du Futur», Denoël (1987). Excepcional selección de informaciones y noticias en torno al género *ciberpunk*.

◩ Derrick May, *Innovator*, R & B Records (1988-1998). Un doble CD indispensable de uno de los tres creadores del *techno* de Detroit (Derrick May) que resume la esencia de esa música electrónica pura y melancólica, entre *funk* y Kraftwerk en formato industrial y con títulos icónicos como *Strings Of Life*, *The Dance* o *Nude Photo*.

◩ Inner City, *Praise*, Ten Records/Virgin (1992). El tercero de los frailes *black* de la famosa trinidad del *techno* de Detroit, Kevein Saunderson navega entre un *techno* musculoso y *deep house* sensual. *Hallelujah* y *Praise* irrigaron los *dancefloors* de una mística sexual hasta entonces desconocida.

◩ Fuse, *Dimension Intrusion*, Warp (1993). Otro álbum de techno, sedante y chisporreteante a la vez, pero de gran clase, de Ritchie Hawtin...

◩ Plastikman,*Consumed*, Mute (1998). Del mismo Ritchie Hawtin, para mí es éste el más hermoso álbum de *techno* jamás compuesto (sí, sí), bastante alejado del *dancefloor* y de una sobriedad enajenadora.

◩ *The Deepest Shade of* , SSR/Arcade (1991-1996). En esta selección vuelve a encontrarse el *feeling* original del *techno*: un *soul* electrónico e intemporal trabajado sobre formas ríticas alejadas del desbaratado binarismo. Desde *Underground Resistance* a Claude Young.

◩ Kenny Larkin, *Azimuth*, Warp (1994). En este álbum editado por el famoso sello inglés de Sheffield («Warp»), Kenny Larkin destila bellas líneas melódicas y reposos de improvisación cuyo espíritu no está lejos del *jazz*, aunque su carácter dominante repose en las fuerzas brutas y percutivas de la electrónica.

Juan Atkins y la conexión de Detroit y Chicago

◩ Juan Atkins, *The Infiniti Collection*, Tresor/PIAS (1991-1996). Atkins es EL padrino de la escena *techno* de Detroit. Esta colección recoge algunos de sus temas más raros, grabados entre 1991 y 1996. Música sobria y puntillista, bella y decididamente osada.

◩ Model 500, *Mind And Body*, R & B Records (1999). El álbum de Juan Atkins que que justificó nuestra entrevista para el manual *Vibrations*: muy *electro*.

El *house* de Chicago: una revolución *minimal*..., pero con cajas de ritmos

◩ Mathias Cousin y David Blot, *Le Chant de la Machine, Volume I*, Delcourt (2000). Brillantes en su trabajo sobre el *disco*, mis dos amigos se superan a sí mismos en su relación de la historia del *house* de Chicago, narrada de manera viva y perfecta. Una influencia determinante.

◩ Jonathan Fleming, *What Kind Of House Party Is This?*, In Mind You Publishing (Importado, 1998). Más de 450 páginas sobre la «La historia de una revolución musical»: el *house*. Con entrevistas a Juan Atkins, François Kevorkian, David Morales, Laurent Garnier, Frankie Knuckles, Larry Heard, Sven Väth, Fabio, Sasha, Dave Dorell, DJ Pierre, Robert Owens, Joey Beltrán, Carl Cox, Dave Angel, Paul Oakenfold, etc.

◩ *Chicago 86-91*, Beachwood/Pias. Frankie Knuckles, Marshall Jefferson, Larry Heard, DJ Pierre o incluso Farley *Jackmaster Funk* son otras tantas figuras a partir de las cuales se difunde el *house*. Todos están en esta caja conteniendo un tripe CD con un *mix* de Jefferson, esencial para quien quiera conocer las fuentes del *house*.

◩ Lil' Louis & The World,*Journey With The Lonely*, FFFR/Barclay. Un álbum histórico, espiritual y vocal, lleno de genio, de poesía y de emoción. Conocido en los comienzos del *house* por su éxito minimalista y orgásmico (*French Kiss*), *Lil' Louis* demostró, en 1992, su infinito talento rítmico y armónico.

¿«Nu-Groove»? ¿«Strictly Rhythm»? Espíritu del *garage* y del *house* de Chicago, ¿dónde está*s?*

◩ Hakim Bey, *TAZ, Zone d'autonomie du garage et de la house, où es-tu?*, Éditions de L'Éclat (1991, 1996 para la edición francesa) [de. cast.: *Zonas temporalmente autónomas*, Barcelona, Virus,1998]. Hacía falta citar una vez al menos la *TAZ* en este libro, esas zonas de libertad provisional arrebatadas a la sociedad dominante... Como las *raves*. La cita ha aparecido en este capítulo. Aquí está.

◩ *Secret Code, A Seconde compilation,* Nu-Groove/Network Records (1992). La nueva música soul o el house de Nueva York en estado puro, con nombres poco conocidos como Rob Steal, Aphrodisiac, DTR, Kato, etc. Algunos títulos está producidos por los hermanos Burell.

El *pre-house* infinito de Manuel Göttsching se transforma con E2-E4 y *Sueño Latino*

◩ Manuel Göttshcing, *E-2-E-4*, Virgin (1981-1989). Casi sesenta minutos de un tema mítico, líquido y repetitivo, como un río de *house* sedante a cargo de un guitarrista teutón cósmico...

◩ Tangerine Dream, *Stratosfer*, Virgin (1976). La fuente limpia y romántica del *krautrock*. «*Moog synthetizer*» del trío de magos, guitarra bricolada, «melotrón» y «*loop mellotron*» o «*Project Electronic Rhythm Computer*», intento de poner nombre a un sintetizador imposible de nombrar.

◩ Tangerine Dream, *Phaedra*, Virgin (1974). *Ambient* precoz.

◩ Klaus Schulze, *X*, Metronome Music (1978). Un doble CD, mi preferido de Schulze, con un primer corte de electrónica pura y otro que casa bien con sorprendente acierto los sintetizadores y los secuenciadores con los violines. Los títulos hablan por sí mismos: *Friedrich Nietzsche, Frank Herbert, Ludwig II von Bayern*, etc.

◩ Paperclip People, *The Secret Tapes Of Doctor Eich*, Open/Virgin (1997). Cuando Carl Craig, arcángel del *techno* de Detroit, desova música de club y, para la ocasión, retoma *E-2-E4.*

Pista 7
En el corazón de las *raves* y de un nuevo mundo de piratas

De los *sound systems* de Jamaica a las *raves* de la explosión *house*: las fiestas piratas

◩ The Pop Group, *For How uch Longer Do We Tolerate Mass Murder*, Rough (1980, vinilo). Uno de los dos álbumes del *Pop Group*, mezcla de *punk* y *reggae* de un grupo muy comprometido con el espíritu de Bristol y de esa época de los primeros años del gobierno Thatcher. En este contexto es en el que se desarrollan los *sound systems*.

◩ Rip Rig + Panic, *God*, Uh Huh Prods/Virgin (1981, vinilo). Un divertido álbum de *funk* llegado de la *new wave*, pero tirando hacia el *jazz* y hacia un franco delirio, con Neneh Cherry. Todavía el espíritu de una época.

◩ Massive, *Blues Lines*, Wild Bunch/Circa (1991). El resumen de una prolongada historia del *sound system* en Bristol marcada por el *reggae* a través de un disco importante de *soul* indolente.

Cómo Ibiza transmitió el virus *house* a Inglaterra

◩ Vincent Borel, *Un ruban noir*, colección Babel, Actes Sud (1995). Con lenguaje poético y lírico, la novela de una generación; un día presa del sida y al otro liberada del peso del aburrimiento y de la fatalidad gracias al baile y al éxtasis de las interminables *raves* en hangares y cuevas perdidas.

◩ Michel Gaillot, *Sens multiple, La techno, Un laboratoire artistique et politique du présent*, Dis Voir (sin fecha). Un libro reflexivo y muy pertinente (y sin fecha: ¿para hacer *techno*?) Sobre el fenómeno de las *raves* y de las *free parties*. Destaca una entrevista apasionante con el sociólogo Michel Maffesoli.

◩ Philippe G. Bittar, *Genital*, L'Incertain (1992). «Una noche, en Nueva York, Sarkis, casi rebelde, casi marginal, descubre la *house music*...» En 1992 esta novelita llena de vida de un joven autor suizo fue la primera en narrar desde su interior esa nueva cultura *house*.

◩ Nicholas Saunders, *E comme Ectasy*, MDMA, *Raves & Culture Techno*, Éditions du Lézard (1998). EL libro sobre el éxtasis, droga que para muchos fue el ábrete sésamo de las *raves* y del *dance* de los años noventa. Un librito de texto preciso, completo y sin tópicos para dar con las claves psicodélicas de esa nueva contracultura.

◩ 808 *States*, *Ex: el*, ZTT/Virgin (1991). *Ex: el*: resume el espíritu de la mejor época de Manchester, donde, bajo los estroboscopios del *Hacienda*, generaciones de músicos de horizontes diversos se confundieron en el *groove* de un mismo éxtasis. Así, junto a los piratas *techno* 808 States, podemos encontrar a Bernard Sumner, de New Order, y a la vocalista de los Sugarcubes, que comenzaba entonces una carrera en solitario con el nombre de Björk...

◩ Shamen, *En-Tact*, One Little Indian/Virgin (1990). *Samples*de Martin Luther King, *dubs* cavernosos, *techno* atomosférico: se encuentran aquí la utopía y el espíritu festivos de las grandes *raves* inglesas. Los Shamen, apóstoles del psicodelismo bailable, les han prestado sus himnos emblemáticos con sus éxitos *Make It Mine* y *Move Any Mountain*.

◩ Beloved, *Blissed Out*, East West/Warner (1989). Aparecido en pleno *Summer of Love* inglés de 1989, este álbum consigue equilibrar música *pop* y música de *rave*. Contiene toda la sensualidad y hedonismo de las primeras grandes *raves* inglesas bañadas con una utopía remezclada por Danny Rampling y Paul Oakenfold, los dos genios del *acid house* en Inglaterra.

◩ Goldie, *Timeless*, Metalheadz/Barclay (1995). En 1995 el título *Timeless* es el primer éxito mundial del *jungle*, mezcla espídica y multi-rítmica del *techno* y del *groove*... El álbum, primer CD histórico del género, se vende como grandilocuente obra *breakbeat*, atravesada de fulguraciones rítmicas y de éxtasis melódicos. El sonido de Goldie es amplio, poderoso, infinito.

Cuando toda Europa baila y se transforma en *techno-house*

El *punk* y el *acid-house*: dos caras de la misma revolución

De las «free parties» a la «french hype»; espíritu rebelde: ¿estás ahí?

◩ Thierry Colombié, *Technomades, La piste électronique*, Stock (2001). Un relato de viajes para entrar en el corazón del universo de los *travellers* y de los actores más radicales del movimiento de las *free parties*. Contiene texto e imágenes.

◩ Eric Lentin, *Rave*, Climats (1995). Un documento auténtico. Las escenas y los diálogos se deslizan hacia la desmesura de un universo tan generoso como peligroso. El mundo de las *raves* y de la contracultura *techno-house* en Francia. Memorable.

◩ Manu le Malin, *Biomechanik*, F Communications (1997). Figura emblemática del *hardcore* francés. El mejor de una música excesiva que hace gozar en las *free parties*. Bajo vuestra responsabilidad.

◩ *Super Discount*, Solid/PIAS (1997). ¿*Super Discount*? Otra bomba de la nueva escena parisina, *house* inspirado en el carácter *underground* del *disco*.

◩ Laurent Garnier, *30*, F Communications/PIAS (1998). El segundo álbum de Laurent Garnier, maduro. Exceptuado el trepidante *Crispy Bacon*, el resto del álbum arrebatará a los amantes del *techno* puro por su experimentación subyugante.

La filosofía del *sampling* según Future Sound of London

◩ Future Sound of London, *Lifeforms*, EB/Virgin (1994). Una obra maestra de *ambient* con moldes absolutamente *sampling*.

Del *sampling* como un juego o como un acto artístico

◩ *Libres Enfants du savoir numérique*, antología preparada por Olivier Blondeau y Florent Latrive, Éditions de l'Éclat (2000). Uno de los textos recopilatorios de artículos y puntos de vista que defienden la lógica del sistema de servicio libre de la música en red y defienden, por lo tanto, el derecho de samplear con libertad absoluta.

◩ Theodor W Adorno, *Le Caractère fétiche de la musique*, Éditions Allia (1973, 2001 para la edición francesa). Este librito es uno de los iconos de la crítica musical. Recomendable por su fuerza y pertinencia en contra del mercado de la música, aunque su autor no supo leer las promesas del *jazz* y de los piratas de ese mismo mercado...

◩ Holger Czukay y Rolf Dammers, *Canaxis*, Spoon (1969). Grabado en 1968, justo antes del lanzamiento de Can, este álbum es uno de los primeros en utilizar *samples* de otras músicas...

◩ Holger Czukay, *Movies*, Spoon (1979). Un *groove* enloquecido, teñido de *jazz* y de *dub* y, sobre todo, adornado con elegantes y divertidos *collages*: una guitarra atornasolada y cruce de diálogos de película mientras un gallo parece hacerle la petaca a una bailarina de la danza del vientre en una cama de teclado y de gozos orientales.

◩ Brian Eno y David Byrne, *My Life In The Bush of Ghosts*, EG/Virgin (1981). Obra maestra de *funk* mutante, este disco integra brillantemente voces y otros sermones captados en radios árabes y mezclados con ritmos pegadizos.

◩ KLF, *Chill Out*, Wax Trax/KLF Comunications (1990). Un *ambient live* convertido en clásico con su funda copiada del *Atom Heart Mother* de *Pink Floyd* con un carnero en lugar de una vaca... Sedante y *kitsch*. La primera obra de este género, anterior incluso a The Orb.

◩ KLF, *The White Room*, Dance Pool/KLF Comunications (1991). Éxitos para las *raves*. Un documento. La cosa va de música, pero puede decepcionar a los melómanos que no les gusten las *performances* comerciales. ¡Pero qué maestría!

◩ The Orb, *The Orb's Adventures Beyond The Ultraworld*, EB/Virgin (1991). *Ambient house*, *ambient dub* y *sampling*. Un clásico con un título mágico como introducción: *Little Fluffy Clouds*.

◩ Coldcut, *Let Us Play*, Ninja Tune (1997). Un modelo de *hip-hop british* y no tan abstracto como parece, concebido a partir de una retahíla de *samples* con los que el dúo juega entre multitud de choques y embestidas....

Pista 8
El limbo de las nuevas músicas actuales

¿El virus ? Un contagio de larga duración

◩ Can, *Soon Over Babaluma*, Spoon (1974). Un disco influenciado inconscientemente por el *dub* en el que los más sorprendentes representantes del *free rock* alemán se empapaban de *reggae*.

◩ *Bauhaus*, *Bela Lugosi's Dead*, Small Wonder Records (1979, vinilo). O.K., es un vinilo. O.K., es un maxi.O.K., es inencontrable. Pero, bueno, a pesar de todo, he querido incluir en esta lista álbumes reeditados mayoritariamente en CD, ¿no? Entonces, perdonadme esta cita. No puedo pasar de ella.

◩ *XTC Explode Together*, *The Dub Experiments, 78-80*, Virgin (1978-1980). Esta selección de experiencias *dub* del más *pop* de los grupos *new wave* ingleses constituye una maravillosa muestra de ese virus en su obra: un bajo sofocante y voces desbocadas... Imposible reconocerlos.

◩ Holger Czukay, Jah Wobble, Jaki Liebezeit, *Full Circle*, Virgin (981-82). Cuando el bajista de *PIL* y la sección rítmica de *Can* se aplican al *dub* más herético, entre la seducción del éxito *underground How Much Are They?* y experimentaciones más subterráneas.

◩ *Primal Scream*, *Screamadelica*, Creation/Virgin. El famoso *Loaded* cocido a fuego lento con salsa Andy Weatherall...

◩ *The Sabres of Paradise*(Andy Weatherall), *Haunted Dancehall*, Warp/Pias (1994). En los comienzos del *trip-hop*, *Haunted Dancehall* realiza una fusión alucinante de *dub*, de *hip-hop*, de espíritu *techno* y de audacias ilimitadas.

◩ Maurizio, *M1-M7*, Basic Channel o Chain Reaction (mediados de los años 90). *Techno* puro. *Dub* puro. *Underground* total, Ninguna información fiable.

◩ *Pôle*, *1* (1998), *2* (1999) y *3* (2000), Kiff Records. Una pulsión pura e imperfecta, *dub* sin *beat*. Atmosférica, extraña pero adictiva. Entre lo mejor del género.

De Brian Eno a Photeck: pintar la música antes que escribirla

◩ Brian Eno, *Ambient 1: Music For Airports*, EG/Virgin (1978). Álbum de referencia, la primera obra oficial del género *ambient*, para reposar el alma y los tímpanos entre golpes de piano y sedosidades electrónicas. Tranquilo.

◩ Brian Eno, *Discreet Music*, EG/Virgin (1975). Un baño entre música repetitiva, música contemporánea y *pre-ambien*t. Con el *Cockpit Ensemble* dirigido por el sobresaliente Gavin Bryars.

◩ Photeck, *Modus Operandi*, Science (1997). Si tuviéramos que conservar un solo disco de *jungle* abstracto, éste sería el álbum.

De la «electrónica» al «Laptop»*: música rebelde, ¿dónde estás?*

◩ Philippe Sers, *Totalitarisme et Avant-Gardes*, L'Âne d'or/Les Belles Lettres (2001). Un libro colosal que nada tiene que ver con la música, pero sí mucho con la fuerza de subversión espiritual de los artistas dadá. Una gran fuente de inspiración para este libro.

◩ LFO, *Frequencies*, Warp/Pias. Uno de los mejores discos que inauguraron lo que en Inglaterra se llamó « *techno* inteligente».

◩ *Pioneers Of The Hypnotic Grooves*, Warp (1991). Entre el *techno* y el *techno* inteligente, destacando el grupo Sweet Exorcist, formación derivada del antiguo Cabaret Voltaire, y testimonio de los inicios del sello «Warp».

◩ *(Artificial Intelligence)*, Warp (1992). Todos los grupos fundadores de la electrónica o *techno* inteligente están aquí: desde Autechre a Aphex Twin (*The Dice Man*), y de Black Dog a Speedy J. Todo un arte musical, toda una estética se funden en esta recopilación y la siguiente (*Artificial Intelligence II*).

◩ Aphex Twin, *Selected Ambient Works, 85-92*, R & S/PIAS (1993, 2001). En 1993 los sueños sonoros de Aphex Twin señalan la llegada de una jovencísima generación a la escena *techno*. Refinado e introvertidos, los trabajos de Richard D. James se dan un baño en ambientes marinos e industriales que beben tanto de Satie y de Debussy como del *techno* ortodoxo a la manera de Detroit.

◩ Polygon Window, *Surfing On Sine Waves*, Warp (1992). Ciertamente, el primer álbum de *Aphex Twin,* anterior a la edición de sus obras más claramente *ambient.*

◩ Wishmountain, *Wishmountain Is Dead*, Antiphon (1998). En 1998 Herbert entierra una de sus máscaras (*Wishmountain*) editando una recopilación de sus maxis aparecidos con ese nombres entre 1992 y 1996. Este disco es formidable: *electro* en música concreta, pero en la que se reconoce un compromiso con la vida cotidiana.

◩ Fennesz, *Endless Summer*, Mego (2001). Un clásico ya de la *laptop music* o música concebida exclusivamente en ordenador. Experimental, brumosa, romántica y casi *pop*.

◩ Scanner, *Delivery*, Earache/PIAS (1998). Música sabia y seductora construida a partir de emisiones y palabras captadas en los cables invisibles del teléfono.

◩ Matmos, *A Chance To cut Is A Chance To Cure*, Matador (2001). Una especie de *techno* terminal con ruidos de cirugía estética.

◩ Snd, Mille Plateaux (2000). Disco raro y secreto de pulsación minimal. Entre *dub* y música contemporánea.

Bebidas y resacas de la música experimental

◩ Jacqueline Caux, *Presque rien avec Luc Ferrari*, Éditions Main-d'œuvre (2002). El libro para conocer todo lo relativo a la amplia y fructífera carrera de este compositor cuyo horizonte se encuentra mucho más allá de la música concreta. ¡En las músicas experimentales!

◩ Ohm, *The Early Gurus Of Electronic Music*, Ellipsis Art (1948-198). Además de los fundadores de la música contemporánea, encontraréis en este CD ya citado cortes excelentes de aquellos desconocidos precursores que fueron David Tudor, Musica Elettronica Viva, Alvin Lucier, Alvin curran, David Behrman, etc.

◩ IRCAM, *Les années 90*, IRCAM/Centre Georg es Pompidou (1998).Una vez olvidada la presentadora, se encuentran algunos bellos fragmentos compositivos que habitualmente mezclan los instrumentos acústicos con la parte electrónica. Entre los artistas aquí presentados, se encuentran Pierre Boulez, Kaija Saariaho, Philippe Manoury, Yan Maresz, Edmund J. Campion, Martin Matalon.

◩ *Musica Elettronica Viva*, *The Sound Pool*, Spalax (1969). Un documento histórico de doce minutos tomados en directo, muy arduo de escuchar.

◩ Luc Ferrari, *Presque rien*, Ina/GRM (1995, 2000).Obra excelente tanto de *Sound Art* como de música contemporánea que ha influido en los músicos experimentales de todos signo, tanto del *jazz* como del *rock* o del *techno*. En particular, lo ha hecho *Presque rien nº 1*, compuesto a finales de los sesenta.

◩ Luc Ferrari, *Cycle des souvenirs* (1995-2000), Blue Chopsticks (2002). ¿Música concreta? ¿Música electrónica? ¿Música experimental? ¿*Ambient* atmosférico y rodante? Qué importan las denominaciones; este disco rico y cautivador es la prueba explosiva de la creatividad de este compositor, más joven ahora que nunca, pues hay que incluirlo entre los pioneros de la música de este siglo XXI.

◩ Jim O'Rourke, *I'm Happy, And I'm Singing*, Mego (2001).Muestra de cómo cuando el guitarrista de tendencia a la improvisación y a las múltiples experiencias se pone delante del ordenador, desova una *laptop music* seductora, un poquito más osado que Terry Riley, y todavía avanzando: atmosférica, sedante, de sonido un tanto sucio.

◩ Gastr del Sol, *Upgrade & Alterlif*, Drag City (1996).Cuando, con su camarada David Grubbs, es el *rock* lo que Jim O'Rourke experimenta con su guitarra dentro de Gastr del Sol, el resultado no está tan lejos del mejor *laptop music* (que, recordémoslo, no existe como tal música hasta 1996).

◩ Tortoise, *A Digest Compendium Of The Tortoise's World*, Thrill Jockey (1995). Escuchad esta maravilla de *post-rock*, firmada por Tortoise, y si no comprendéis lo que une las experimentaciones del *rock* a las del *techno*, o incluso a las del *jazz* actual, releed *Techno-Rebelde*

◩ Zend Avesta, *Organique*, Artefact (2000). Zend Avesta, alias *Arnaud Rebotini*, no reconoce ninguna frontera de géneros y se inspira tanto en Bartók como en Mark Hollis, en Steve Reich o en Derrick May, en Debussy o en Joe Claussel, en el *house* o en el *varieté*, en el *funk* o en la música repetitiva, en el *metal* o en la música contemporánea. Experimenta. Es él mismo. Tozudo.

◩ Jean-Baptiste Barrière, *100 Objects To Represent The World*, IRCAM/ Centre Georges Pompidou (2001). Obra múltiple, dividida en cien piezas a veces sorprendentes para una «prop ópera» de Peter Greenway. Un compositor a seguir.

◩ Kaija Saariaho, *Prisma* (CD-ROM) / *Private Gardens* (CD audio, Ondine), WSOY (1999). Dos discos en uno: CD-ROM de presentación de la obra y de la carrera de un gran artista de música contemporánea, Kaija Saariaho (sobresale su relación con las nuevas tecnologías), así como un albúm, *Private Gardens*, que une, uno tras otro, cuatro instrumentos a la electrónica: la voz (soprano), luego el violonchelo, la flauta y, por fin, las percusiones.

◩ Arve Henriksen, *Sakuteiki*, Rune Grammofon/ECM Records (2001). Trompetista noruego inspirado en Japón que interpreta y desinterpreta con su instrumento de un modo completamente acústico. Casi se diría que toca con un organillo electrónico. Sorprendente, ¿no? Experimental. Endiabladamente agradable y potente.

◩ Alvin Lucier, *I Am Sitting In A Room* (1981), *Music On A Long Thin Wire* (1980), Lovely Music. Dos álbumes locos. El primero es el fruto de una experiencia llevada por Lucier desde finales de la década de 1960: dos juegos de eco y de repetición de palabras que se convierten en música dentro de una habitación. El segundo, más suave, es como su nombre indica: una música creada sobre hilo.

◩ Alvin Curram, *Canti Illuminati*, Fore (1982, vinilo). Confieso mi ternura por las obras de Alvin Curran, ex de *Musica Elettronica Viva*, que teje tapices de música nueva de una belleza y finura raras. Una lección de cómo deben usarse las bandas magnéticas. *Canti Illuminati* mezcla aires medievales con la salvaje tranquilidad de un arte electrónico hábil para mezclarse con los ruidos cotidianos.

◩ Alvin Curran, *Fiori Chiari, Fiori Oscuri*, Ananda Nº 4 (1976, vinilo). Disco a medio camino entre la vanguardia y caracteres infantiles. Raro en todos los sentidos del término.

◩ *This Heat*, Piano Records (1979, vinilo). Si tuviera que citar un solo álbum de los grupos experimentales llegados del *rock*, sería éste, grabado entre 1976 y 1978, con hallazgos, bucles y juegos de encabalgamientos de guitarras y de ritmos totalmente anticipadores.

◩ «Blue» Gene Tyranny, *Just For The Record* (1979, vinilo). Otro vinilo poco conocido en el terreno de las músicas nuevas, muy influenciado por John Cage, pero muy accesible para la música experimental, con momentos suaves, ritmos bidireccionales y juegos de azar. Con la participación de un personaje importante: Robert Ashley. Además, viene con sorprendentes títulos también de Phil Harmonic, Paul DeMarinis y John Bischoff.

Improvisación sobre cuatro platos con

◩ DJ Food, *Kaleidoscope*, Ninja Tune (2000). El arte de los platos y del *sample* a través de una sofisticada simulación entre *jazz* libertario y música de película.

Hip-hop abstracto, *turntablism* y la vanguardia, o el plato como instrumento

◩ Return of the DJ, *Volume One*, Bomb Hip-Hop Records (1995). La compilación que lanzó el *turntablism* en 1995, ese nuevo arte *hip-hop* de los platos dentro de la gran tradición de los *Grandmaster Flash* y *Afrika Bambaataa*. Una orgía de *samples* manuales, de *break-beats* feroces, de *grooves* vivificantes y de ruidos significativos o insignificantes, con DJ Ghetto, Rob Swift, The Beat Junkies, Cut Chemist, DJ Babu, Invisibl Scratch Piklz, Mixmaster Mike, etc.

◩ *Deep Concentration*, Om Records (1997). El segundo gran recopilatorio del género, más loco, más abstracto, más enajenador aún y, precisamente, subtitulado: *The Future of the Experimental Hip-hop*. Sobresalen Prince Paul, Radar, Cut Chemist, The X-Men, Mumbles, Peanut Butter, etc.

◩ DJ Shadow, *Endtroducing*, Mo'Wax (1996). Himno al vinilo. Abarrotado de *scratchs* y de *samples* oníricos de grupos psicodélicos o de los sedosos años setenta y de viejos *rhythm & blues* buenísimos. Una pieza maestra.

◩ Christian Marclay, *Records*, Suisa (1981-1989). No busquéis *breakbeats* en este álbum: las primeras obras de Marclay están más próximas a una música concreta devorada por la música industrial que a piezas de *hip-hop*, por muy abstractas que sean. Música experimental a su más alta temperatura.

◩ *Altered Beats,* Axiom/Islands (1996). El *turntablism* según la alegre banda de Bill Laswell en Nueva York, con Rob Swift, DXT (Grandmaster Flash), Prince Paul, DJ Krush y también Jah Wobble o incluso Bernie Worell y Bootsy Collins (ex de Funkadelic). El subtítulo lo dice todo: *Assassin Knowledges of the Remanipulated*...

◩ Major Force, *The Original Art-Form*, Mo'Wax/Virgin (1997). Una bomba de *groove* descalcificado, reedición presentada en una caja de dos CDs de los títulos de una comunidad de DJs y otros alterados nipones enamorados del *funk* y practicantes del *sample* en todos sus formas, principalmente del *sample* manual (es obvio) Todos los cortes fueron realizados entre 1988 y 1993.

◩ Headz 2, Mo'Wax (1996). El *must* de la producción *trip-hop* y *hip-hop* abstracta en dos dobles CDs —el «a» y el «b»—, con *jungle*. Una manera de tener el mejor de los sonidos de mediados de la década de 1980, desde Beastie Boys a Nightmare on Wax.

◩ Missy Elliott, *Miss_e... So Addictive*, Elektra/WEA (2001). La hermosa doncella del R & B, con su voz gigante, para apreciar el trabajo de lúdico orfebre del productor Timbaland.

¿Es soluble el *jazz* en el *techno-house*?

◩ Saint Germain, *Tourist*, Blue Note (2000). El disco de éxito del *electro-jazz* por excelencia, sin mayores innovaciones, pero con un excelente sentido del ritmo y de las melodías.

◩ Nils Petter Molvaer, *Solid Ether*, ECM (1997). *Jazz* auténtico, lleno de aventuras sonoras, sobre todo electrónicas, por medio de *samples* bien ejecutados, entre atmósferas de recogimiento y vigor *drum'n bass*. Un disco atractivo.

◩ Nils Petter Molvaer, *Khmer*, ECM (2000). Idéntica mezcla de caracteres sedantes y dinamita electrónica, pero en versión más potente todavía.

◩ Nils Petter Molvaer, *Recoloured*, Emarcy/Universal (2001). Formidables *remix* de *Solid Ether* por Herbert, Joakim Lone, *Cinematic Orchestra* y muchos otros.

◩ Benoît Delbecq, *Piano Book*, Plush. Se pasea un piano entre *jazz* y música contemporánea, suavemente y con un bonito toque. Es un fantasma que se levanta, se libera y se divierte tocando. Y el piano enloquece. No puede escapar de ese fantasma electrónico. Y yo tampoco.

◩ Graham Haynes, *Tones, for the 21st Century*, Antilles/Polygram (1997). *Ambient* con trompeta. La continuación espiritual, electrónica y no premeditada (?) del *In A Silent Way* de Miles. Lado *jazz*

◩ Noël Akchoté, *Simple Joseph*, Rectangle (2001). El espíritu de la música electrónica más experimental en un disco completamente especulativo a partir de una guitarra.

◩ Bugge Wesseltoft, *New Conception Of Jazz*, Jazzland (1996). El primer ensayo de *electro-jazz* (procedente del *jazz*) de un sello notable de Noruega. No impecable todavía.

◩ Bugge Wesseltoft, *Moving*, Jazzland (2001). Aquí el asunto rueda mejor, con un gran vigor rítmico.

◩ Carl Craig, *More Songs About Food And Revolutionary Art*, SSR (1997). Divagaciones de *jazz* metafísico, melancólico y puramente electrónico de una de las figuras de la segunda generación del *techno* de Detroit, Un álbum clave, magnífico y sintomático.

◩ Frédéric Galliano, *Espaces baroques*, F Communications (1997). La primera experiencia del DJ con músicos de *jazz*. Imperfecto, pero interesante.

◩ Frédéric Galliano, *And The African Divas*, F Communications (2002). Lo mismo con vocalistas africanas. ¡Es diez veces más potente! Funciona.

◩ Amon Tobin, *Bricolage*, Rectangle (1996). Un gran álbum de *jungle* loco. Tendencia *free jazz* tirando a *funk* con multitud de *samples* que giran en todos los sentidos pero que no parecen *samples*.

◩ *Funki Porcini*, *Love, Pussycats & Carw recks* (hacia 1996), *The Ultimately Empty Million Pounds* (1999), Ninja Tune. El más chalado espíritu jazzístico inunda los álbumes de *Funki Porcini*, quien, por otra parte, rasgueó su guitarra con los Residents, y esto se nota.

◩ *Xen Cuts*, Ninja Tune (2000). Tres CDs recopilatorios que resumen la historia del más libertario y autónomo de los sellos *hip-hop*, entre el *sample* y el arte de los platos, el *rap* chiflado y el *jazz* de *collages* y desarmado.

◩ Joakim Lone Octet, *Tiger Sushi*, Future Talk/Versatile (1999).Un joven prodigio francés, loco admirador de Monk y de Coltrane tanto como del *hip-hop* abstracto, de las músicas contemporáneas y de las derivaciones electrónicas. La cumbre del género *free jazz* + *techno hip-hop* = ?

◩ Jon Hassell, *Brian eno, Possible Musics, Fourth World, Vol. 1*, EG/Virgin (1980). Para escuchar la magnífica interpretación a la trompeta de Jon Hassell uniéndose a la del teclado, también excelente, de Brian Eno, sin olvidarse de las extáticas percusiones...

◩ Erik Truffaz, *Bending New Corners* (2000), *Mantis* (2001), Blue Note. El primero se tiñe de electrónica; el segundo no. Pero están próximos ¿De qué *jazz*?

Jazz y músicas del mañana según un pícaro manipulador del presente

◩ Flanger, *Outer Spaces/Inner Spaces*, Ntone/Ninja Tune (2001). Uno de los raros álbumes llegados de la esfera *techno* en haber sabido unir satisfactoriamente la electrónica y la fuerza del *dub* al *feeling* y a los instrumentos del *jazz* y de las músicas latinas.

◩ Flanger, *Midnight Sound*, Ntone/Nnja Tune (1999). El segundo álbum de la pareja Burnt Friedman y Uwe Schmidt, alias *Atom Heart*. Más *cool*, más estrictamente electrónico; pero con una rara sabiduría del ritmo *clase* y sofisticado.

Pista de conclusión
Para formular preguntas siempre

Ruido + repetición = infancia pícara

◩ Deleuze-Guattari, *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie*, colección Critique, Les Éditions de Minuit (1980) [ed. cast.: *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1988]. Nada de jerarquía ni de modos lineales, sino el rizoma, sus raíces y sus conexiones libres y encabalgadas. Un libro de referencia para todos los «intelectuales» del *techno* y, en especial, para todas sus alambicadas ramificaciones. El capítulo «Sobre el estribillo» se acopla muy particularmente a mi propia visión.

◩ Greil Marcus, *Lipstick Traces*, Éditions Allia (1998) [ed. cast.: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama].

◩ Emmanuel Grynszpan, *Bruyante techno*, *Réflexion sur le son de la free party*, colección Musique et Société, Éditions Seteun (1999). Una visión interesante del *techno* a través de su más reciente traducción según la perspectiva del autor: las *free parties*: elogio del ruido.

◩ Autechre, *LP 5*, Warp (1997). Funda negra sin información: este álbum resume toda la estética de este dúo. Sabia ejecución entre estribillos electrónicos y mezcolanza de *beats* triturados, envueltos en detalles electroanalógicos, chirridos y zumbidos.

◩ Boards of Canada, *Music Has The Right To Children*, Skam/Warp (1998). Capas sintéticas que parecen volar como pájaros virtuales sobre océanos de ideas se mezclan con esos planeadores románticos a golpe de martillo. Luego, ecos de voces infantiles, letanías de un improbable sacrificio a la gloria de la máquina humana. Bach devorado por un *Aphex Twin* taciturno; o un Boulez melódico y psicodélico.

◩ Charles Webster, *Born On The 24th Of July*, Peacefrog (2002). Uno de los álbumes más accesibles de toda la selección de T*echno Rebelde* y uno de los más bellos... Un *house* profundo y gozoso con sublimes vocalismos entre *soul* galáctico y *ambient folk.* La música se derrama sola en los oídos.

◩ The Fireman, *Rushes*, Juggler Music (1998). El CD secreto y difícil de encontrar de Youth —ex Killing Joke— y Paul McCartney. Rizos de instrumentos eléctricos o acústicos. Un disco único que podéis intentar conseguir en mercados de ocasión (a menudo muy barato): muy pocos son los que saben quién se esconde detrás de The Fireman.

◩ Nobukazu Takemura, *Hoshi No Koe* (2001), *Signs* (2001), Thrill Jockey. Dos álbumes esenciales. El primero francamente electrónico, con reposos de sublimes estribillos, a veces duros y ruidistas. El segundo, con dos maestros del rock experimental: Ken «Bundy» Brown y John McEntire, de Tortoise... Atmósferas tiernamente cacofónicas, lamentos bellamente adictivos y largas divagaciones contemporáneas. Takemura (para vuestra información) es el productor de los *Silent Poets*, el *must* de la innovación en materia de *hip-hop ambient* y ornamental.

Permanencia de las referencias futuristas y Dadá

◩ Dj Spooky*, File Under Futurism,* Caïpirinha Music (1999). *Jungle* agresivo con molestos violines de expresión más próxima a la música contemporánea que al techno bum-bum.

◩ Material, *Intonarumori,* Axiom (1999). Un disco modélico para todos los amantes del verdadero *rap old school* con tirones *dub*.

◩ Readymade, *Bold*, F Communications (2001). Un joyero de canciones infantiles electroacústicas a la francesa, con David Sylvan como invitado en uno de los cortes.

¿Y si el *techno* no tuviera otras raíces que toda la música desde la aparición del hombre sobre la tierra?

◩ Pérotin por *The Hilliard Ensemble*, ECM (finales del siglo XII, 1989). El arte de la repetición de músicas religiosas de la Edad Media.

◩ Africa*, The Ba-Benzelé Pygmies*, *Antholgy of World Music*, Rounder (descatalogado). Para conocer a esos ancestrales vocalistas utilizados por Herbie Hancock y muchos otros.

Léxico

El léxico que sigue a continuación constituye un trabajo colectivo fruto de partos y más partos, de versiones y más versiones. Entre los autores, es obligado citar a Eric Napora y Cristophe Vix (de Radio FG), Jean-Yves Leloup, Jean-Philippe Renoult, y a este menda (hasta el momento de la versión para la difunta Virgin Megaweb en 1988 y después para este libro), así como a Mireille Kyrou, Didier Lestrade y Vincent Tarrière, en lo que se refiere a algunas precisiones.

Un dato que nada tiene que ver con el párrafo precedente: en cada entrada, las palabras en negrita son las que vienen definidas por su propio léxico.

ABSTRACT HIP-HOP. Literalmente, versión abstracta del hip-hop, instrumental y de buen grado experimental. El término *hip-hop* calificaría de alguna manera a un hip-hop abstracto de tendencia más pop, a la manera de los grupos de Bristol como Massive o Portishead.

ACID. Se denomina Acid a los sonidos evolutivos, agudos y sibilantes creados por los famosos basslines de la caja de ritmos TB 303 de Roland 2. Por extensión, el acid es un estilo musical, ya sea asociado al house, al techno o al trance y que mezcla rítmicas y sonoridades ácidas. El creador: DJ Pierre (véase el capítulo «El house de Chicago: una revolución nimimal..., pero con caja de ritmos»).

ACID-JAZZ. El día de 1988 en que el DJ Galliano, desde sus platos, espeta: «¡Y ahora, el acid-jazz!», no hay duda de que está inaugurando un movimiento estético y musical que hace colisionar sin demasiada continuidad la escena acid-house y el jazz-funk británicos.

AFTER. Fiesta matinal tras una *rave* o a la salida de un club.

AMBIENT. Experiencias techno llevadas más allá del beat metronómico. Más ampliamente, música climática, de atmósferas, ejecutada a partir de la profundidad, el espacio, la superposición y la evolución de tapices sintéticos más que sobre el trabajo de elaboración de ritmos. Su presunto inventor: Brian Eno con el álbum *Ambient 1 / Music For Airports* de 1978, salvo que nos remontemos a las músicas africanas, indias o medievales... O, por el contrario, se prefiera citar a KLF por su *Chill Out* de 1990 o a *The Orb*, precursor del house de tipo ambient con su doble álbum *The Orb's Adventures Beyond the Ultraworld* de 1991.

BALEARIC BEAT. Música y mix diversos interpretados en los clubs de las Baleares, especialmente en Ibiza: el Pachá, el Ku y el Amnesia. Una especie de house, ligero y mestizo, agradable al oído e influenciado por el pop y las músicas latinas.

B. BOY. Por *Breaker Boy*. Los muchachos de la cultura *hip-hop*.

BEAT. Literalmente, golpe, es decir, el bum, el tempo de un tema.

BEFORE. Fiesta vespertina, anterior a la nocturna.

BIG BEAT. Influencia musical inglesa iniciada por los Chemical Brothers y Prodigy. ¿Su receta? Una buena dosis de *beats hip-hop*, algunas escandalosas sonoridades techno y un relevo de guitarras cada vez más *funky* y *ronck' roll*. Es potente y funciona.

BLEEP. Sonido electrónico breve. Definió un género del house a principios de los noventa: la *bleep-house*, en otro tiempo practicada por LFO.

BOLERO. Por su estructura, su progresivo incremento de volumen y su progresión en fases graduales, el celebérrimo *Bolero* de Ravel, ¿no será una de las fuentes donde bebieron el *techno* y, en particular, el *trance* psicodélico? Maurice Ravel, compositor francés nacido en Ciboure en 1875 y muerto en París en 1937, compuso el *Bolero* en 1928.

BUCLE o RIZO. Series de notas o de sonidos grabados, montados al comienzo y al final para formar un boucle físico, y ejecutados por su preparador. En inglés: *loop*.

BPM. *Beats* por minuto. Dicho de otro modo: el número de *bums* que hay en un fragmento musical de un minuto.

BREAKBEAT. Ritmo básico del hip-hop, lo más funk posible, extraído de un break de batería, como el del *Funky Drummer* de James Brown o el del *Requiem pour un con* de Gainsbourg; 2. Por extensión, estilo de techno aparecido en Inglaterra, basado en la aceleración del breakbeat original, y que se convertirá en el *jungle*, llamado también *drum'n bass*.

BREAKDANCE. Baile acrobático iniciado por los jóvenes negros neoyorquinos a comienzos de la década de 1980. También se le conoce por *smurf.*

CAJA DE RITMOS. Las primeras cajas de ritmos aparecieron a finales de la década de 1960. El grupo de soul psicodélico Sly & The Family Stone fue uno de los primeros en utilizarlas, aunque todavía eran muy primarias. No será hasta mediados de la década de 1980, con la tecnología MIDI, cuando se pueda programarlas. Sin estas pequeñas máquinas (la Roland TB 303, desde luego, e incluso la TR 707, la TR 606 y la TR 808 que le siguieron) el *house* jamás hubiera explotado.

CHARLEY. Se trata, en principio, de una de las tres piezas maestras de la batería, *jazz* o *rock*, junto a la caja y el bombo. Actualmente, también se llama *charley* al platillo electrónico imitado por la caja de ritmos y utilizado en la composición de temas *house* y *techno*.

CLUB. Discoteca nocturna.

CRIMINAL JUSTICE ACT. Texto legislativo inglés redactado contra las raves y los travellers. En nuestra opinión, está pensada para protegerlos derechos de autor y atenta directamente contra el derecho de reunión.

COPYLEFT. Como su nombre indica, izquierda de autor, concepto opuesto al sistema del *copyright*. Su fundamento: la obra bajo *copyleft* puede ser sampleada y pirateada con sólo citar explícitamente la fuente original.

CROSS-FEADER. Accesorio de la mesa de mezclas que permite al DJ pasar rápidamente de un disco a otro.

DADÁ. Movimiento artístico fundado en 1916 que propugna la perversión, el collage, un arte para todos y aplicable a toda clase de objetos comunes y la provocación de la burguesía... Estado de espíritu del que la cultura *house* es un eco lejano.

DANCE. Literalmente, música para bailar. Actualmente se identifica con versión comercial, vendible y simplista de *techno* o *house*. Pero dance significa para algunos cualquier música que haga bailar.

DANCEFLOOR. Pista de baile.

DEEP HOUSE. *House* caliente y lenta, sedosa a veces, a menudo cantada y siempre profunda (en principio), rica en tapices sintéticos y sonoridades atornasoladas. Su capital: Nueva York. Conoció sus momentos de gloria a principios de los ochenta.

DESCENTE. Momento en el que desaparecen los efectos eufóricos de una droga. Produce el «mono», una ligera depresión o a veces bienestar, embotamiento o quietud. 2. Final de un *mix*, ralentización del tempo, aterrizaje suave hacia sonoridades más ambientales.

DISCO. Nacido oficialmente en 1976 tras seis años de maduración en clubs como el *Loft*, el disco es el primer género de la cultura *dance* salido del *house* de Chicago. Su identificador esencial es el *foot*, aporreo punzante del bombo salpicado con superabundancia de violines, de vocalismos femeninos (como maullidos) o masculinos (como bufidos). Después de Donna Summer, los años dorados del disco (del 77 al 80), conocerán la explosión de los Bee Gees, de Village People, de Boney M., de Amanda Lear, de Sylvester, de John Travolta en *Saturday Night Fever*...

DJ. (Debe pronunciarse con fonética inglesa: 'Di Yei'; nunca Diyi). Conocidos antaño como Disc-Jockeys, los DJs ocupan hoy un lugar determinante en la expansión de los movimientos house y techno. Contrariamente a lo que se podría creer, los DJs no son los únicos stars de esos movimientos, por cuanto muchos de ellos son también músicos a la manera de los pioneros del techno de Detroit y, en otros caso, se convierten en músicos, como Laurent Garnier. Desde la aparición de los grandes DJs del disco como Larry Levan y la explosión del movimiento house en 1985, el DJ es un artista en directo, creando en directo un sonido único a partir de galletas de vinilo, de *cajas de ritmos*, de *samplers*, de efectos de *dub*, de discos girando al revés, de cassettes pregrabadas, etc.

DOWN TEMPO. Literalmente, tempo lento. Se aplica a las músicas techno o *hip-hop* cuyo ritmo es más lento, más introspectivo. Designa también, más ampliamente, a la música dance de influencias afroamericanas, al *soul* y al *funky*.

DRUM'N BASS (o DRUM & BASS). El *drum' bass* define actualmente la compleja ejecutoria de percusiones y bajos de la música *jungle* y, por extensión, al apartado genérico de las formas *jungle*.

DUB. Versión o *remix* instrumental y minimal de un tema. 2. Género musical que utiliza los bajos del *reggae* y una batería de efectos electrónicos. El *dub* puede mestizarse con el house, el *techno*, el ambient o el *jungle*. Pero el *dub* es, con mucho, uno de los ancestros esenciales del *techno*. En efecto, desde finales de la década de 1960 se define por un solo instrumento: el estudio. Un *dub* nace a partir del *remix* de una canción de reggae. Es el dub el que inventa el *remix* y, en particular, su padre y gran mago King Tubby, un precursor entre los precursores.

EASY LISTENING. Músicas *kitsch* y superficiales del pasado o inspiradas en el pasado, fundamentalmente músicas de película de finales de la década de 1960 y de la de 1970 (¡ah! Ennio Morricone), pero también de músicos como Jean-Jacques Perrey o François de Roubaix.

EBM (ELECTRONIC BODY MUSIC). Fusión de música industrial y ritmos electrónicos practicada en la década de 1980. Una de las prefiguraciones del *techno* actual. Sus jefes de fila: DAF, Front 242. Una especie de disco blanco, esquelético y tibio, violento y repetitivo que se identifica más con las maneras exclusivamente electrónicas: Moroder devorado por Throbbing Gristle (o viceversa).

ÉXTASIS. El éxtasis, MDMA o «droga del amor», droga de diseño químico que ha jugado un papel esencial en el movimiento rave y su optimismo psicodélico. Desde los *clubs* a los hangares, de Goa a San Francisco pasando por toda Europa.

EP. *Extended Play*. Versión larga de una canción destinada originalmente a los cabarés (el español adoptó la denominación inglesa 'EP'). 2. Por extensión, mini-álbum de 3-6 canciones.

ELECTRO. Este género, practicado a comienzos de la década de 1980, nació de la fusión de la música electrónica europea y del *groove black*, en particular del *rap*. Es, por excelencia, el género que anticipó el *house* y sobre todo el *techno*. El sonido pre-*techno* del *electro* procede sin duda de los productores alcahuetes que aportaron su grano de locura experimental a esta música llegada del *hip-hop*: Arthur Baker con Bambaataa, Trevor Horn con McLaren y Bill Laswell con Hancock. Desaparecido a mediados de la década de 1980, el electro renació desde mediados de la década de 1990 con una nueva generación de músicos *techno*, hasta el punto de que hoy, por un extraño giro de la historia, se habla con frecuencia de electro para designar al conjunto de los géneros electrónicos, en lugar de llamarlo *techno*...

ELECTRÓNICA. Escucharemos *electrónica* o, más explícitamente, *intelligent techno*. La electrónica reúne todas las experiencias musicales sofisticadas surgidas del *techno*, del *ambient* y de las vanguardias electrónicas destinadas a la audición doméstica, fuera de las *dancefloors*. El término ha ido cayendo en desuso en los últimos años, cuando comienzan a florecer los grupos de la corriente *Laptop*, que sólo utilizan ordenadores *Mac* y mesas de mezclas a guisa de instrumentos.

ELECTRO-POP (o TECHNO POP). Sanciona el celebrado matrimonio en Inglaterra, en plena época *new wave*, del *pop* y los instrumentos electrónicos.

EURODANCE. El *Eurodance*, el *Eurobeat* o simplemente el *dance*, como se le llama en Francia, es el pariente pobre, pero popular, del *house* y del *techno*. Perfila a un ramillete de grupos originarios de Alemania, de Italia y de los Países Bajos que han reciclado, simplificándolos, los preceptos básicos del *techno*. Técnicamente, todos tienen buen manejo y, sin embargo, falta lo esencial: el alma, la innovación, el compromiso artístico.

EUROBEAT. Forma del *disco* italiano de la década de 1980, caracterizado por melodías pubescentes y arreglos electrónicos. Recuperado muy rápidamente por los Pet Shop Boys.

EXÓTICA. Califica a una música aparecida en la década de 1950 en Estados Unidos, especie de v*arieté kitsch* inspirada en universos indios y, sobre todo, hawaianos de pacotilla. Muchos de los primeros usos de instrumentos electrónicos primitivos, como el Theremin en las músicas populares, han de ponerse en el haber de la exotica.

FLYERS. Prospectos, tarjetas que anuncian una fiesta o una *rave*. Llamados así, originalmente, ya que los *flyers* se distribuían entre los fiesteros lanzándolos al aire.

FRACTALES. Ecuaciones matemáticas descubiertas por Benoît Mandelbrot en la década de 1960. Su visualización produce sorprendentes motivos psicodélicos que pueden ser declinados hasta el infinito y lo han sido en muchas *raves*, oficiales o no.

FREAK. Literalmente: extraño, anormal, monstruoso. 2. Por extensión, aficionado al «colocón» de cualquier índole, o simplemente persona que se enfrenta a cualquier regla de moral burguesa.

FREE PARTIES. Fiestas nocturnas gratuitas organizadas comúnmente por los *sound systems* nómadas. Movimiento popular que, en Francia, ha reemplazado a las *raves* de principios de los noventa.

FREESTYLE. Adjetivo que designa a la vez la idea de libertad, de variedad y de diversidad. En el *rap*, este término se añade a músicas improvisadas o que gozan de gran libertad de composición o de interpretación en live o en el set del DJ.

FUNK. Se aplica poco a poco, pero desde comienzos de la década de 1960, a las músicas *soul* cuyo ritmo es más rápido, más sostenido. James Brown es sin duda el padre del género. George Clinton (de Funkadelic y Parliament) su más difundido símbolo.

FUTURISMO. Movimiento compuesto por poetas, pintores, músicos y artistas desangulados, cuyo punto en común es el gusto por las máquinas y por la velocidad, el movimiento futurista nació en Italia a principios del siglo XX. Puede ser considerado como la fuente conceptual de toda la música electrónica. Y más desde la aparición del *Manifiesto Futurista* firmado por Marinetti y por *El arte de los ruidos* (1913) de Luigi Russolo, otro manifiesto, éste dedicado a la música.

GABBER. *Hardcore* holandés, rápido, simplista, brutal y de caracteres humorísticos. En holandés, *gabber* significa literalmente *hooligan*. Género popular en los Países Bajos.

GALETTE. Disco.

GARAGE. Salido de la fortaleza neoyorquina, nacido en el famoso club precisamente llamado Paradise Garage abierto en 1976, este género típicamente afroamericano utiliza estructuras cercanas al *house* —que le precedió—, pero construye una parte bella con los vocalismos heredados de la *soul music* y del gospel. Se interpreta a menudo como una pop-song clásica, alternando estrofas y estribillo. Es el heredero del espíritu disco y de la cultura vocal negra estadounidense. Todas las piezas del garage fueron montadas por el DJ Larry Levan, dios incontestado del Paradise Garage y productor, en 1983, del himno de este género: *Don't Make Me Wait* de los Peech Boys. El garage cuenta con algunos grandes personajes, entre ellos David Morales y Frankie Knuckles, pero también con las cantantes Adeva y Alison Limerick así como con el vocalista Robert Owens. Este *garage* —ya lo habréis adivinado— no tiene nada que ver con el *garage* tipo *rock*, género pre-*punk* que hizo estragos en Estados Unidos en la segunda mitad de la década de 1960...

GOA. Colonia portuguesa primero, situada al sur de Bombay; cabeza de puente más tarde de los misioneros jesuitas españoles en Asia, esta ciudad, joya del barroco portugués, se convirtió en paso obligado del viaje *hippie* hacia Katmandú en los años setenta. El reencuentro a lo largo de la década de 1980 de los viejos colgados, los *rockers* y la generación de los a*cid-boys* internacionales llegados de Francia, de Inglaterra y de Alemania, engendró en ese lugar una música de *trance* de características muy peculiares llamada «trance Goa» o «Psychodelic Trance». En un *bpm* punzante, pero moderado (130-140), se injertan los sonidos típicos del acid-house: cajas de ritmos Roland 303, 606 y 909. Al final, una música de tipo alucinógeno que se parece tanto a los prolongados mantras de los ragas indúes como a los sonidos del didgeridoo y de la vieja guitarra de nuestras novias. Las fiestas *non-stop*, al aire libre, en las playas, se convirtieron en un estilo de vida donde se mezclaban confusamente mística indú, blando pacifismo y abundantes colocones. Anotemos también que el «Goa life style», colorista y *hippie*, se ha extendido actualmente a las playas de Thailandia, de Camboya, de Bali y de Australia, lugares en los que es muy popular.

GODFATHER. Padrino, padre espiritual de un género o de un ambiente musical. Godfather of House: Frankie Knckles.

GRM (GROUPE DE RECHERCHE MUSICALE). El *Groupe de recherche musicale* fue creado en 1958 en Francia por Pierre Schaeffer para potenciar el desarrollo de las músicas electrónicas y, en especial, de la música concreta, como continuación del GPRM (Groupe de recherche en musique concrète) fundado en 1951. François Bayle se convirtió en su presidente en 1966 y el GRM se unió al INA en 1974. Su director actual es el compositor Daniel Teruggi.

GUEST-LIST. Lista de invitados a una fiesta nocturna, de donde procede la expresión «There is not guest-list tonight!» (Lil' Louis).

GROOVE. Intraducible como *vibe*, *rock* o *funk*; lo que nos empuja a menearnos en las pistas de baile o en cualquier parte, en nuestro sofá, por ejemplo.

HAPPY. Alegre. Puede adaptarse al *house*, al *hardcore*, a los *ravers* y a otras «people».

HARDCORE. Versión espídica e industrial del *techno*, violento repetitivo e instrumental. Se trata de un género extraextremo que funciona igual de bien en Inglaterra, en Holanda y en Alemania, países en los que la música industrial estaba muy desarrollada en la década de 1980. Se le llama a veces *hard beat* y puede adaptarse también al *rock* o al *rap* en fusiones que cambian a un sonido más duro. Observemos finalmente que el antecedente del *jungle* o *breakbeat* se llamaba a veces hardcore refiriéndose a su violencia (incluso cuando sus raíces eran más *hip-hop* que *techno*).

HARDHOUSE (o TECHNO-HOUSE). *House* de ritmos más percutantes. Un compromiso entre el *groove house* y la potencia *techno*.

HEAVEN. Enorme club londinense célebre por sus fiestas nocturnas durante la época del segundo «Summer of Love» (véase *rave*) a finales de la década de 1980. Fue durante esas fiestas memorables, organizadas por Paul Oakenfold, cuando Alex Paterson (fundador de The Orb) difundió el *ambient house*.

HI-NRG (o HIGH ENERGY). Metamorfosis centelleante del disco, resurge de 1982 a 1985. Los bpm se aceleran seriamente (140) y el sonido es electrónico casi en su totalidad.

HIP-HOP. El *hip-hop* es al mismo tiempo una cultura y un género musical que dio a luz al *rap*. Nacido a principios de 1973 con los primeros *block parties* de Kool DJ Herc, desde hace algunos años se mezcla sin cesar con el *house* y el *techno* para crear extraños híbridos creativos.

HIP HOUSE. Género musical que mezcla *house* y *hip-hop*, funcionó en Nueva York a finales de los ochenta y principios de los noventa.

HOME STUDIO. El estudio en casa, opuesto al estudio profesional que ya no resultará útil debido al progreso de la técnica. Está compuesto de un material limitado y barato, algunos aparatos, entre los cuales un *sampler* es el más común, una mesa de mezclas o, mejor, a partir de ahora, un simple ordenador equipado con buenas aplicaciones.

HOUSE. Surgido en Chicago entre 1984 y 1985, el *house* será desde esos momentos el género más importante de la dance music en el mundo. Ya sea francesa o estadounidense, aérea o frenética, junto a los trinos de los pájaros o los ruidos de los motores de turbina, el house descansa desde su origen en las mismas bases: una trama electrónica minimal, un *mix* o *samples*, efectos de eco o de *dub* y a veces una voz o instrumentos acústicos sobre una rítmica más o menos discoide. El house es, por otra parte, junto al *hip-hop*, el primer género en izar a la cima al DJ, verdadero músico capaz de actuar con galletas de vinilo lo mismo que con un sintetizador de último grito.

ILLBIENT. Término inventado por el DJ *intello* neoyorquino Spooky, escritor y teórico al margen de sus actividades *mix*. Designa una forma de *ambient* y de *dub* climático de atmósfera asfixiante.

INDUSTRIAL (o INDUS). Música industrial. Su parto tiene lugar en un concierto provocación de Throbbing Gristle (fin de 1976) en Londres: *Prostitution*, cuando al mismo tiempo —o casi— circulaban ya cassettes de Cabaret Voltaire. Culto al pirateo y al anonimato anticomercial en una radicalización total del *punk*, ambientes oscuros y sado-maso, la industrial no busca seducir, sino sorprender y embrujar por su afición a las más violentas máquinas. Cuando la *new wave* todavía balbucea con sus guitarras, la industrial se alimenta de electrónica, de ruidos, de sonoridades urbanas y de rítmicas metálicas.

INFOLINE. Número de teléfono de una fiesta nocturna (frencuentemente *rave* o *free party*) al que hay que llamar para conseguir toda la información sobre el lugar, el punto de encuentro, los DJs...

INFRA-BASS (o SUB BASS). Bajos pesados, profundos y vibrantes, peligrosos para los tímpanos y los altavoces.

INTELLIGENT TECHNO. Véase Electrónica.

IRCAM (INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE /MUSIQUE) Como su propio nombre indica, el IRCAM es un instituto de investigación musical cuyos objetivos abarcan varios campos: la investigación pura (reunión de músicos y científicos); la creación (entre veinte y veinticinco obras compuestas cada año); y la docencia (a través de conferencias y de programas pedagógicos específicos). El primer resultado de su trabajo de investigación básica fue, en 1976, el procesador de sonido numérico 4A. Asociado al *Centre National d'Art et de Culture de Paris* (el Centro Georges Pompidou), el *Institut de recherche et coordination acoustique / musique* fue fundado por Pierre Boulez a finales de 1969. Entre 1992 y 2001 fue dirigido por Laurent Bayle, que cedió su puesto a Bernard Stiegler en 2002.

JAZZ. Género musical bien conocido, de múltiples formas y malformaciones, que el *Petit Larousse* en color define así: «Música afroamericana creada a comienzos del siglo XX por las comunidades negras y creoles del sur de Estados Unidos y fundada por una larga serie de improvisaciones, un tratamiento original de la materia sonora y una valoración específica del ritmo: el *swing*».

JUNGLE. Género musical nacido en Inglaterra basado en el ritmo propio del *rap* y del *hip-hop*, (el *breakbeat*), pero en versión acelerada. Se puede construir sobre tapices ambiente o vocales. El jungle viene determinado por su tempo, muy rápido, y sus múltiples juegos y rupturas de ritmo. Se presenta bajo dos formas: a*mbient jazzy* o j*ungle hard step*, más melódico, pensado pora los dancefloors, con un sonido de bajo saturado que hace temblar.

KRAUTROCK. Literalmente, *rock* fermentado. El *krautrock* define a la ola del free rock alemán nacida en a finales de la década de 1960 de la unión entre el *pop* y las vanguardias. De este movimiento surgieron grupos precursores de la explosión *techno, jungle y trip-hop* actuales como Kraftwerk, pero también Can, Faust Neu!, etc.

KICK. Originalmente, patada. El pie de un tema musical. El *foot*. El «Bum», el *beat* percutante.

LABEL. **S**ello independiente. Casa de discos independiente o, cuando menos, autónoma. Cada estilo musical tiene sus *labels* fetiches. El *label* es el epicentro del terremoto *techno*. Jamás antes estos modestos colectivos o sociedades de edición discográfica habían tenido tanta importancia, y ello fue debido a que el techno es un movimiento de capillas y escuelas. En efecto, no pocos músicos trabajan solos, enclaustrados en su home studio, pero cada uno de ellos apoyado por una familia. El *techno* nació, así, de entidades y de *labels* originarios de Francfort, Detroit, Nueva York, Chicago, París, San Francisco, Berlín o Amsterdam... En torno a un mentor o a un visionario, los músicos se apoyan unos a otros, se remezclan, colaboran entre sí y cada uno se convierte en el portavoz de su tribu. Cada label es depositario de un sonido. Cada uno lleva en su *groove* impreso el espíritu de la tribu y lo propaga por el mundo a través de la red *techno* internacional.

LAPTOP (o LAPTOP MUSIC). Al principio, el *Laptop* es el apodo aplicado a los ordenadores portátiles (casi todos de la marca Macintosh) que utilizan algunos artistas de músicas electrónicas desde finales de la década de 1990, con el fin de componer, intercambiar correos electrónicos y «tocar en live». Por extensión, se habla de «Laptop Music» designando a esas nuevas músicas puramente experimentales compuestas e interpretadas en ordenador. Su herramienta de exploración sonora es la aplicación Max (y sus derivadas Max/MPS, la más reciente jMax o la Super Collider) que es una suerte de caja de herramientas numéricas, una plataforma de trabajo de infinitas posibilidades que cada uno de los músicos puede personalizar a su gusto y que fue creada a finales de la década de 1980 en el IRCAM.

LATIN HIP-HOP. Influenciado por la comunidad cubana y puertorriqueña de Nueva York, este género apareció a finales de la década de 1980 inspirado a la vez en el house y en los tempos sincopados del *hip-hop* de la megalópolis, con un fuerte acento en las melodías, letras quejumbrosas y voces agudas.

LIBRARY MUSIC (o MÚSICA A METRO). A finales de la década de 1940, cuando se hizo necesario acompañar con música las películas mudas, fue cuando nació la «Library Music» (o música a metro), de acuerdo con el siguiente el principio: «Un metro de banda sonora por cada metro de película». Con la explosión de la radio y luego de la televisión entre las décadas de 1940 y 1970, esta música de ilustración sonora se desarrolló considerablemente, en el más absoluto anonimato, pero a veces con un sentido de la innovación respecto al uso de instrumentos electrónicos que la ha hecho renacer actualmente. Sus tres principales figuras trabajaron en el estudio Ganaro de Versailles: Roger Roger, Nino Gardini y Eddie Warner, que firmaban con su nombre, pero que también, muy frecuentemente, utilizaron pseudónimos.

MAINSTREAM. Concepto utilizado por los aficionados anglófonos al *house* y al *techno* para describir las corrientes musicales dominantes: *varieté, rock, rap*...

MIAMI-SOUND. Versión más comercial y más *pop* del latin *hip-hop* nacido en Miami, como su propio nombre indica.

MIDI. En el terreno del house y del techno, la revolución llegó de la norma MIDI, que permitió, en torno al año 1984, programar la caja de ritmos con cualquier sonido, con cualquier música o con cualquier ruido y, por consiguiente, samplear y mezclar con un nuevo instrumento del que se destilará un arte novedoso.

MOOG. El rey de los sintetizadores de finales de los sesenta y de toda la década de 1970, construido por Robert Moog[1] en 1964, y que constituirá una verdadera revolución sonora.

MÚSICA A METRO. Véase *Library Music*.

MÚSICA CONCRETA. Inventada en 1948 por Pierre Sachaeffer y Pierre Henry, la música concreta se compone y se construye a partir de ruidos de la vida cotidiana a menudo grabados en bandas magnéticas: el agua que fluye, el sonido de un peine o de un cepillo dental, ruidos industriales, ruidos producidos con la boca, etc. Es una variante aguda de la música contemporánea que se incluye a veces en el vasto conjunto de la música electrónica.

---

[1] Robert Moog murió durante el verano de 2005. [*N. del T.*].

MÚSICA CONTEMPORÁNEA. La «música clásica» de finales del siglo XX. Voluntariamente atonal, se caracteriza por la utilización de los 12 sonidos moderados (por Bach), un uso que descarta cualquier finalidad melódica. Con este propósito ha integrado herramientas electrónicas —magnetófonos y ordenadores— y se ocupa de la investigación sonora y estructural, lo que ha producido no pocas polémicas. Pierre Boulez es su figura más representativa.

MÚSICAS CÓSMICAS. Justo a comienzos de la década de 1970, y a propósito del *krautrock*, Edgar Forese, (el líder de Tangerine Dream), hablaba con mucha frecuencia de músicas cósmicas.

MÚSICA ELECTRÓNICA. La música electrónica designa, literalmente, a la música de las máquinas, en oposición a las músicas clásicas interpretadas con instrumentos acústicos o, más tarde, dentro del rock, a la guitarra eléctrica sin efectos electrónicos. La música electrónica es en principio una música erudita, antes de que invadiese el *pop* a finales de la década de 1960. La primera obra del género es sin duda *Ecuatorial,* de Edgar Varèse, fechada en 1934. En seguida vendrán los tres Pierre: Schaeffer, Henry y Boulez y también Stockhausen en Alemania. Eso sin citar a los posteriores Kraftwerk o a Jean-Michel Jarre, que fue alumno de Pierre Schaeffer. Algunos puristas distinguen entre esta música electrónica y la música concreta, y hacen descansar la primera, exclusivamente, en un material electrónico, mientras que la segunda sería en principio una construcción a base de ruidos.

MÚSICA INDUSTRIAL. Véase Industrial.

MÚSICA NUEVA. Vasta corriente informal que reagrupa a las diversas corrientes de la experimentación musical ilustrada y cuyo único punto en común es el rechazo a la rigidez de la música contemporánea y a la interpretación melódica clásica. Más o menos experimental, la música nueva puede contener caracteres barrocos o mundialistas, ambient o repetivivos. Sus nombres más notables: Brian Eno y Harold Budd en estilo *ambient*; Arvo Pärt en estilo barroco místico; Philip Glass y Steve Reich del lado de las músicas repetitivas, etc. Un gran número de estos artistas constituye de alguna manera la fuente intelectual de la música techno y tiende puentes hacia ese mundo más abiertamente intuitivo.

MÚSICAS SEDANTES. Nombre que a veces se da, durante la década de 1970, a las músicas concebidas casi esencialmente para sintetizadores, con amplios espacios relajantes y, propiamente, sedantes. En el marco de estas músicas se cuentan artistas alemanes como Klaus Schulze, Tangerine Dream, Popol Vuh, Ash Ra Temple, Cosmic Jokers, etc. y otros como Vangelis...

MÚSICA REPETITIVA (o MÚSICA MINIMALISTA). Nombre que se ha dado a todas las músicas construidas a partir de largos bucles que se repiten sin cesar y evolucionan gradualmente. Músicas de trance inspiradas fundamentalmente en las músicas africanas, indias o asiáticas, electrónicas, interpretadas igualmente por orquesta de pianos, de violines, de percusiones, mezcladas con ruidos y voces sampleadas. Cuatro referencias: La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley y Philip Glass.

MÚSICA SERIAL. La música serial es de alguna manera una prolongación del concepto de música dodecafónica fijada por Arnold Schönberg a comienzos de la década de 1920 y que trabajaba con la extensión de las posibilidades de composición, particularmente a través del uso en serie de los 12 sonidos moderados heredados de la «música clásica» para escapar a la tracción de la tonalidad. La denominación de música serial vino progresivamente a designar una nueva ciencia de la composición dentro de la música contemporánea de tendencia un tanto intelectual.

MUZAK. Música ambiente climática, propia de la música *trance* y *ambient*. Acordes de sintetizador.

NERD. Un «nerd» es un colgado del ordenador que pasa toda su vida (o casi) delante de la pantalla (conectado a la Red, se entiende), de rostro macilento y comiendo hamburguesas y pizzas congeladas o pato a la naranja, según su extracción social.

NEW AGE. Música sintética próxima a la música *ambient*. Se le conceden virtudes relajantes. Heredera algo aburrida de las músicas sedantes de los años setenta.

NEW BEAT. Versión belga del acid-house de finales de la década de 1980, bruta y brutal, más lenta, pero más vigorosa, muy influenciada por el *Electro Body Music* de grupos como Front-242 o Nitzer Ebb.

NEW WAVE. Aparecida como inmediata continuación del punk en torno a 1978-1979, el *new wave* califica a una explosión musical desangulada en la que se mezclan grupos *punk* que giran hacia el *pop* innovador como XTC, Ultravox, Talking Heads o los fabulosos Wire; formaciones más clásicas como Cure o U2; *electro-pop* en versión Orchestral Manœuvres in the Dark o Depeche Mode; o rock electrónico del género Gary Numan o Human League y, en fin, grupos más experimentales, incluso industriales como Yello o Cabaret Voltaire. En resumen, que hubo sus más y sus menos y, en este vasto movimiento, muchos de esos artistas influenciaron directamente al techno de Detroit.

NIGHT-CLUBBER. Frecuentador de los clubs.

ONDIOLINA. Inventada a finales de la década de 1930 por el ingeniero francés Georges Jenny y utilizada principalmente por Jean-Jacques Perrey, La Ondiolina es uno de esos instrumentos de la prehistoria del sintetizador como la Claviolina, el Solovox, el Tuttivox o incluso la Pianetta... El sitio de Granuvox (*http:/granuvox.free.fr*) la define como «un instrumentos monofónico que consiste en un simple oscilador de válvula y un pequeño teclado sensible a tres octavas. Con la Ondiolina era posible crear formas de ondas complejas a través de una serie de filtros. El ataque del sonido era controlado por un movimiento vertical del dedo sobre una varilla sensible. Un movimiento horizontal del dedo sobre esa varilla sensible creaba un *glissando* o una modulación y permitía el control del vibrato. Fijada sobre el teclado, una rótula de sonido ofrecía además la posibilidad de controlar el volumen general del aparato sin dejar de tocarlo».

ORDENADOR. Como el movimiento *Laptop* ha puesto de relieve, el ordenador y sus aplicaciones constituyen un instrumento completamente aparte. Acabado de forma correcta, permite hacer de todo. El ordenador es el símbolo de la revolución digital que, desde hace veinte años, atañe a todas las técnicas de *sampling*, de mezclas, de grabación... Sin olvidar sus usos en la Red. En materia musical, la revolución procede sin duda de la invención de la norma MIDI durante la primera mitad de la década de 1980.

OVERGROUND. Destino final del *underground* cuando éste conquista el reconocimiento del público y de los medios de comunicación.

PARTY. Fiesta nocturna.

PHILLY SOUND. Literalmente, sonido de Filadelfia, que aparece en esta ciudad a comienzos de la década de 1970, se trata de un género de soul vocal, ricamente decorado, con arreglos y melodías sutiles y complejas, técnicamente sofisticado, reconocido precedente del *disco*, del *house* y del *garage*.

PING-PONG. Técnica de *mix* con dos DJs en la que se alterna el giro del disco de cada uno.

PITCH. Potenciómetro lineal de un giradiscos que permite variar la velocidad de rotación del vinilo y la intensidad (pitch) del sonido.

PLATO. Plato CD o plato vinilo es la indispensable herramienta profesional del DJ. Mejor equipados técnicamente que las máquinas destinadas al gran público, los platos del DJ disponen de numerosas funciones, entre ellas el pitch, que permite la variación de la velocidad de rotación del disco.

PLATINISMO. Véase *Turntablism*.

PLAY-LIST. Selección de discos de un DJ.

POST-ROCK. Corriente musical nacida en la década de 1990 a partir de grupos como Stererolab o Tortoise, que adaptan la experimentación al gusto actual, ya sea utilizando instrumentos clásicos o electrónicos; también adaptan la improvisación a los esquemas del *rock*. Su fuente directa es el *krautrock* de comienzos de la década de 1980 y grupos como Soft Machine o la Velvet Underground.

PROGRESSIVE NOUSE. Género que nace en Inglaterra hacia 1993 y que ya está casi desaparecido. Se caracterizada por un estilo simplista y evolutivo basado en percusiones y samples *pop*.

PRONOÏA. Lo contrario de la paranoia. Filosofía adoptada por los *zippies*: siempre hay alguien a quien no veo que quiere lo mejor para mí.

PSICODELISMO. El estado «psicodélico» es un estado de sueño despierto producido por ciertos alucinógenos... Fecha clave del movimiento psicodélico: 1967. Un huracán de locura sopla al *pop* inglés y a sus equivalentes estadounidenses, con Jefferson Ariplane y Grateful Dead a la cabeza. Bajo los efectos del cannabis y, sobre todo, del LSD, las guitarras se ensortijan, los instrumentos se llenan de ecos, descarrilan las melodías y con ello se mezclan sutiles disonancias. Derrapaje musical, más acelerado después en Estados Unidos. «Peace and Love». Aparece la contracultura *hippie* atraída por las culturas no occidentales... Ya a mitad de los setenta el psicodelismo está moribundo. El *punk* acabará con él. Pero el psicodelismo renacerá con la cultura *rave* y sus grandes concentraciones a finales de la década de 1980, bajo el efecto de la «droga del amor» (el éxtasis) y sumergidos en un baño espiritual y generoso significado por el regreso de la imaginería psicodélica, sus estroboscopios, *shows* de luz y fractales de infinitas circunvoluciones. Efigie del *acid-house*, el Smiley (pequeño amuleto sonriente) es propiamente una imagen psicodélica.

TRANCE PSICODÉLICO (o GOA TRANCE). Género musical salido de la música *trance*.

PUNK. El punk nace simultáneamente en Inglaterra y en Estados Unidos, más precisamente en Detroit con los MC5 y, en el CBGB's de Nueva York, con grupos que redescubren el sonido bruto de las «garage bands» de la década de 1960 como respuesta a las pretenciosas derivaciones de la llamada música progresiva de Yes o Pink Floyd. Aunque los antecedentes del género son estadounidenses (los MC5, Ramones, Television, Suicide, etc.), será Londres la que se convertirá de algún modo en la capital del *punk* con grupos como Sex Pistols, Clash, Damned, Ruts, etc. El principio estético del *punk* se basa en una libertad total de interpretación, sobre todo del bajo, la guitarra solista o la batería, aunque (y mejor aún) no se sepa tocar ninguno de estos instrumentos.

RAVE. Fiesta *techno* o *house* en un lugar predeterminado, fuera de las discotecas. «Bacanales de los tiempos modernos», según algunos diputados, es en Inglaterra donde el movimiento rave nace como respuesta al cierre de los clubs *house* por parte del gobierno Thatcher. Así, los célebres «Summers of Love» de 1988 y 1989 reunieron a cientos de miles de *ravers* en la campiña londinense... Citemos la *Tribal Gathering* de mayo en Inglaterra y la *Love Parade* de Berlín en julio.

RAVER. Frecuentador de las *raves*.

R & B. Abreviatura de *rhythm and blues*. Designa actualmente a la moderna descendencia de esta música surgida en la década de 1950 de los guetos afroamericanos. Junto al *hip-hop*, es el género musical más popular.

REMIX. Tema reelaborado o recompuesto, generalmente por un artista distinto al autor original.

RESIDENT. DJ titular de un club.

SAMPLE. Fragmento o muestra de una canción.

SAMPLER (o SAMPLEADOR). Máquina que permite muestrear el sonido. Una revolución para la música. Véase también ordenador y MIDI.

SAMPLING. O muestrario. Técnica de numeración y de grabación de un sonido utilizado por la mayoría de los músicos techno.

SEQUENCER. Herramienta e «instrumento» informático que permite el control numérico de las secuencias musicales.

SERIAL CLUBBER. Adicto a los dancefloors. Aparentemente, nocivo para la salud. Y para los pies.

SET. Pase, sesión de un DJ, de un artista o de un grupo en *live*.

SILBATO. Una herramienta indispensable para el *raver*, muy raro actualmente.

SMILEY. Símbolo psicodélico y mascota de los *hippies* de San Francisco representado por una cabeza amarilla, redonda y sonriente. Rreactualizado en la época del *acid-house* inglés entre 1988 y 1991. ¡Aciiiiiiiiiid!

SOUL. El soul es la reina de las músicas *black*. Cruce de *gospel* y *blues* sobre un altar *jazz* y tremendamente seductor para el gran público, explota a finales de la década de 1950, al mismo tiempo que el *rock*. La música *soul* se identifica con el sello Motown en Detroit, que es el sello de Diana Ross, de Marvin Gaye, de las Temptations, de los Jackson 5 en los años sesenta, pero también identifica al Philly Sound de Filadelfia. Los pioneros de Detroit prefieren a veces hablar de *techno-soul* antes que de *techno* para definir su música.

SOUND SYSTEM. 1. Designa el conjunto de instalaciones sonoras y técnicas de una *rave*, de una *free party* o de un *club*, normalmente móviles. 2. Grupo de artistas, DJ, músicos y MC (Master of Ceremony, la persona encargada de hablar) reunidos en torno a una fiesta *reggae* o *dub*.

SPEED GARAGE. Tendencia musical inglesa aparecida durante 1997 que mezcla las conquistas vocales del *garage* y la audacia rítmica del *jungle*. Llamada también *UK garage* y, más tarde, *2-Step*.

2-STEP. Véase *Speed Garage*.

TB 303. Pequeño instrumento creado por Roland a comienzos de la década de 1980 destinado originalmente a producir líneas de bajo *jazz-funk*. Fue rápidamente manipulado por los artistas de la música industrial y luego por los de la música *house*. Origen del sonido denominado *acid*.

TECH-HOUSE. Véase *Hardhouse*.

TECHNICS. Marca de los legendarios giradiscos utilizados por la mayor parte de los DJs: los MK2.

TECHNO. Tomado en sentido amplio, hoy se entiende por techno una cultura que abarca el diseño de moda y todo un vasto campo musical: el conjunto de músicas populares creadas por las máquinas. Pero el *techno*, en su origen, es sólo un género que surge en Detroit hacia 1980. Es la forma más depurada y minimal de la dance music actual, ya sea cerebral y melódica o completamente consagrada al culto beat, a la potencia y a la energía de los *clubs* o de las *raves* piratas.

TECHNO POP. Véase *electro-pop*.

THEREMIN (o THEREMIN VOX, o THEREMIN ELÉCTRICO). Inventado por León Theremin en 1917, esta antecedente entre otros muchos de nuestros instrumentos electrónicos se parece al harpa láser utilizada en ocasiones por Jean-Michel Jarre en sus conciertos. En palabras de Daniel Caux, «el Theremin Vox es una especie de enorme aparato de radio transistor dotado, por un lado, de una antena vertical y, por otro, de una antena horizontal en forma de herradura. Cuando la mano izquierda baja o sube por encima de esta última antena, la potencia del sonido eléctrico aumenta o disminuye. En cuanto a la mano derecha, permite determinar el volumen del sonido aproximándola más o menos a la antena vertical. Puede así producirse una melodía sin tocar para nada el aparato, manteniendo con el cuerpo una relación muy próxima a la danza».

TRANCE. Variante *techno* aparecida en Alemania hacia 1992, el *trance* une rítmicas veloces y largos quejidos sintéticos intensamente reforzados con bucles evolutivos ácidos. Su padre espiritual es Sven Väth, creador del sello Harthouse en Francfort. Fue a partir de su regreso de Goa (cuyo escenario estuvo perfilado por Pink Floyd y las músicas sedantes de los setenta) cuando Sven Väth y los productores alemanes crearon la música *trance*, calificada como psicodélica cuando, en realidad, está absolutamente recargada de abigarrados efectos.

TRANSE. Estado secundario. Estado parapsíquico tan viejo como el mundo. Desprendimiento del sí mismo por medio del baile para reencontrarse con una aparente nueva personalidad. En las *raves* que se prolongan hasta el amanecer, los danzantes entran en *trance*. Como antiguamente se hiciera con las drogas rituales, algunos toman éxtasis. El *dancefloor* oscila bajo los ultrabajos, golpes directos al plexo solar. El *beat* invade la respiración y los demás puntos vitales. Deleite hipnótico, absoluta desinhibición. La multitud explora las regiones psicodélicas del *trance*, salvo que los tambores sean máquinas y el chamán un DJ a los platos.

TRAVELLERS. Los nuevos *hippies* de los años noventa. Practican el nomadismo y viven en la carretera. Se unieron al *techno* y a los *ravers* a principios de la década de 1990, durante la celebración de los grandes festivales ingleses como el de Glastonbury, convirtiendo sus casa-camiones en verdaderos *sound systems* ambulantes. ¿Los más conocidos? Spiral Tribe.

TRIP-HOP. Movimiento *hip-hop* desligado del *rap* y, en tal sentido, cercano al gran público del *abstract hip-hop*. El *trip-hop* fue importado por grupos como Massive, Portishead y lo que se llamó el sonido de Bristol. El *trip-hop* es más bien melódico, próximo al espíritu *acid-jazz* y construido según el modelo clásico del *pop song* transmutado en *dub* o *hip-hop*. El fundador del sello Mo'Wax, James Lavelle, fue —parece— el inventor del término *trip-hop* durante una entrevista.

UNDERGROUND. Literalmente, subterráneo. Estado inicial de cualquier género musical que se traduce en una avalancha de artistas y de público que sigue la misma música, y que rechaza *a priori* todo compromiso o reflexión sustituyéndolos por un deseo de integridad e incluso por una pura oposición ideológica a la lógica del mercado y a la de las grandes multinacionales. El *underground* va unido, evidentemente, a la creación de *labels*, pero también de medios de difusión que reivindican claramente su total independencia.

UPTEMPO. Designa un tema musical de tempo rápido.

VIBES. *Good* or *Bad*. Intraducible. La onda (buenas o malas vibraciones), el ambiente, la sensación...

WAREHOUSE. Literalmente, almacén... Y, para lo que nos incumbe, almacenes donde se gestaron las *raves* inglesas. 2. Nombre del *club* de Chicago donde actuaba Frankie Knuckles, considerado la madre del *house*.

WARM-UP. Preámbulo de la fiesta. Período destinado a calentar a los *ravers* y a los *night-clubbers*. Con frecuencia servían para que actuaran y se dieran a conocer jóvenes DJs.

WHITE LABEL. Maxi vinilo, con frecuencia pirata, que no presenta ninguna leyenda, ninguna mención al artista, ninguna referencia legal. Ello puede deberse al deseo de un artista que prefiere ocultarse tras el anonimato; pero también puede ser debido la falta de autorización de los propietarios de los derechos de un sample o de la melodía original.

ZIPPIES. Regreso del «Peace and Love». Algunos *hippies* se reconvierten no en *yuppies*, sino en *zippies*. A partir de ese momento, adorarán a Gaya, diosa de la Tierra, pero no dejarán de adorar a la diosa Tecnología y su herramienta de liberación del ser humano: el micro-ordenador.


The Timelords/
The KLF
Doctorin' the Tardis
& Special Bonus Cut – the original, uncut
What Time Is Love?


historia
traficantes de sueños